REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXIII. Band. 2. Heft

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1900

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo.

Von **C. von Fabriczy.**

I.

Als die Arte de' Giudici e Notai am 16. November 1601 die von Gian Bologna geformte Bronzestatue ihres Patrons, des Evangelisten Lucas in dem ihr gehörenden Tabernakel an Or San Michele aufstellen liess (Gaye III, 523), musste ihr ein Marmorbild desselben Heiligen den Platz räumen, das seit fast zwei Jahrhunderten an dieser bevorzugten Stelle gestanden hatte. Im Jahre 1406 nämlich war (wie wir weiter unten darthun werden) die genannte Zunft der ihr — wie auch zwölf andern von den 21 Zünften, sowie der Parte Guelfa — durch die Signorie im Jahre 1339 auferlegten Verpflichtung endlich nachgekommen, den ihr zugewiesenen Aussenpfeiler an Or S. Michele mit einem Tabernakel und dem Abbild ihres Schutzheiligen in demselben zu schmücken (Gaye I, 46 ff). Dieses war nun, nachdem es, wie gesagt, der Statue Gian Bologna's hatte weichen müssen, im Jahre 1628 in dem Tabernakel aufgestellt worden, wo bis dahin der h. Georg Donatello's gestanden hatte. Den letzteren hatte man nämlich dazumal in die Nische der Arte de' Medici e Speziali versetzt, die in jenem Jahre durch die Uebertragung der Madonna Simone Talenti's(?) auf einen Altar im Innern des Baues frei ward (Franceschini, L'oratorio di S. Micheli in Orto, Firenze 1892 pag. 75 n. 1 und pag. 92 n. 3). Dort stand der h. Lucas bis zum Jahre 1846, kam sodann in die Magazine der k. Paläste, und dorther 1872 in das kurz vorher gegründete Museo nazionale, wo er gegenwärtig unter den Arcarden des Hofes zu sehen ist (Campani, Guida del R. Museo nazionale, Firenze 1884 pag 153). Niemand hatte die Statue bis dahin näherer Beachtung gewürdigt — konnte doch noch Campani am eben angeführten Orte es wagen, sie auf die Autorität von ungenannten Kennern (?) hin, dem Ghiberti, ja sogar dem Mino da Fiesole zuzuschreiben! Prof. Schmarsow war der erste, der sich in seiner 1889 über die Bildwerke an Or S. Michele in der Nationalzeitung veröffentlichten Artikelreihe (die unmittelbar darauf in der florentinischen Wochenschrift Vita Nuova, No. 11, 12 und 13 in italienischer Uebersetzung erschien und neuerdings in der Festschrift für das kunsthistorische Institut zu Florenz wieder abgedruckt wurde) eingehender mit unserer Lucasstatue befasste. Er wies ihr die richtige Stelle in der historischen Entwicklung der florentiner Sculptur an, indem er darin ein Werk jener Übergangskunst von der Gothik zur Renaissance erkannte, als deren hervor-

ragendsten Vertreter wir in der Bildhauerei Niccolò d'Arezzo zu betrachten haben. Als dessen „künstlerischen Glaubensbruder" bezeichnet denn auch Schmarsow den Schöpfer des h. Lucas — „wenn es nicht gar er selbst war, so gross ist die Verwandtschaft der in Rede stehenden Statue mit Niccolò's h. Marcus im Dom. . . . Die Gewandbehandlung aber verräth . . . . die Hand eines Ateliergehilfen, der daran mitgearbeitet haben mochte, vorausgesetzt dass ihre Conception von Niccolò herrühre" (nach der mir einzig zugänglichen italienischen Version auszugsweise ins Deutsche zurückübersetzt). —

Die vorstehend ausgesprochene Vermuthung nun sind wir in der Lage auf Grund unbezweifelbarer Zeugnisse in das Bereich einer sicheren Thatsache zu erheben. Unter den im Florentiner Staatsarchive aufbewahrten Akten der Zunft der Notare und Richter (Atti del Proconsolo) finden sich nämlich die in Folgendem wörtlich reproducirten Beschlüsse und Zahlungsvermerke betreffs der Ausführung des fraglichen Werkes durch unsern Künstler:

Die XXXI. mensis Maii 1404. Prefati domini proconsul et consules dicte artis — visa quadam reformatione in dicta arte die 25 mensis augusti anni domini 1401, ut patet in Libro leonis reformationum dicte artis a carta 55, et visa quadam alia reformatione in dicta arte die 10 mensis novembris anni domini 1403 inditione XII, ut patet in dicto libro reformationum dicte artis a car. 68, in effectu disponentibus de ymagine marmorea beati s. Luce Evangeliste fiende et ornande in pilastro Orti S. Michaelis et de operariis eligendis pro faciendo fieri et ornari dictam ymaginem marmoream, et de eorum offitio et balia, et de quibus denariis et redditibus dicte artis debeat ymago marmorea predicta fieri, et omnibus et singulis in dictis reformationibus, et qualibet earum contentis et visis et consideratis, una cum Ser Ant. Chelli et Ser Tomm. Ser Franc. Masi et Ser Paulo Ser Franc. magistri Petri notariis et opperariis dicte ymaginis marmoree fiende — deliberaverunt, quod F. Bindus Cardi olim camerarius dicte artis per quatuor menses initos die 1 Januarii p. p. anni domini 1403 et finitis die ultimo aprilis 1404, seu quilibet eius vicecamerarius potuerit licite et impune mississe et solvisse die ultimo mensis martii p. p. anni domini 1404 Nicholao pieri vocato Pela de Lambertis, magistro qui ad presens facit et ordinat sculturam ymaginis marmoree Beati S. Luce Evangeliste, de qua superius fit mentio, pro parte solutionis sui magisterii laboris et mercedis florenos 26 auri (Atti del Proconsolo, Stanziamenti del 1404, vol. 96 fol. 179 r).

Nicholao pieri vocato pela de Lambertis, magistro qui ad presens facit et ordinat sculturam ymaginis marmoree Beati S. Luce Evangeliste — pro parte solutionis sui magisterii et seu laboris flor. 26 auri, videlicet flor. 14 auri de redditibus et seu pensionibus fundaci dicte artis, et flor. 12 auri de quacumque alia pecunia dicte artis (a. a. O. fol. 179 r. Nach dem Wortlaut des vorangehenden Beschlusses war diese Zahlung am 31. März 1404 erfolgt.).

Die VII. mensis septembris [1406]. Nicholao pieri lamberti vocato Pela pro operibus factis in figura marmoris sancti Luce, qui fit pro dicta arte, dedi et solvi ego Franciscus vigore stanziamenti facti per dominos proconsulem et consules et operarios, ut constat in libro Ser Pauli Ser Guidonis Ser Grifi carte 180 de mense aprilis (Atti del Proconsolo, Stanziamenti del 1406, vol. 97 fol. 177 r; den Betrag der Zahlung vergass der gute Kämmerer auszusetzen!).

Die XXIII ottobris [1406] Nicholao Lamberti vocato Pela, magistro figure marmoris sancti Luce, pro operibus factis in dicta figura tabernaculi — flor, XXVIII.

Die XXX mensis ottobris. Nicholao Lamberti predicto magistro figure marmoris pro operibus factis in dicta figura — flor. II. Nicholao pieri Lamberti vocato Pela magistro tabernaculi S. Luce pro parte sui laborerii — flor. VIII (a. a. O. fol. 180r.)

Die XIII novembris. Nicholao Lamberti vocato Pela magistro figure S. Luce pro parte solutionis eius operis — flor. VI.

Die XVI mensis novembris. Nicholao lamberti vocato Pela magistro tabernaculi S. Luce pro parte sui laborerii — flor. XXV (a. a. O. fol. 180v.)

Die XXIII decembris. Nicholao Pieri Lamberti magistro tabernaculi S. Luce artis pro parte solutionis sui resti — flor. V.

Die XXX decembris. Nicholao pieri magistro tabernaculi S. Luce pro omni resto quod tenetur habere ab arte occasione sui laborerii — flor. sex auri (a. a. O. fol. 181v und 182v.)

Hiernach war der Beschluss zur Ausführung des Werkes seitens der Zunft schon am 25. August 1401 gefasst, der Auftrag dafür an Niccolò d' Arezzo jedoch erst zwischen dem 10. November 1403 und 31. März 1404 ergangen. (Nach einem von Gaye I, 82 mitgetheilten, unten nochmals zu erwähnenden Document war derselbe allerdings schon vor dem 8. Juni 1403 erfolgt). Der Meister scheint — wie ihm das auch bei andern Arbeiten öfters passirte — nicht allzu eifrig dazu gesehen zu haben; denn ausser einer Anzahlung, die er am letzten März 1404 empfängt, hören wir während der Jahre 1404 und 1405 sonst von keinen an ihn geleisteten Abschlagszahlungen. Erst im letzten Drittel des Jahres 1406 werden dieselben häufiger und am vorletzten Tage dieses Jahres erhält er die Restsumme für sein Werk. Es wird somit anzunehmen sein, dass die Statue des h. Lucas zu dieser Frist an dem für sie bestimmten Platze ihre Aufstellung gefunden hatte. Die Summe der Beträge, die Niccolò dafür empfing, beträgt 106 Goldgulden, — eine für damalige Verhältnisse recht nahmhafte Entlohnung. Nun muss aber bemerkt werden, dass sich sein Gesammthonorar noch höher stellte, denn bei dem Eintrag vom 7. September 1406 findet sich der Betrag der Theilzahlung nicht angegeben. Allerdings scheint in obiger Summe auch die Bezahlung für das Tabernakel mit einbegriffen gewesen zu sein, zum mindesten wird Niccolò in den drei letzten Belegen ausdrücklich auch als „magister tabernaculi" qualificirt. Die Anordnung und die Detailformen der Nische, wie sie noch heute unverändert besteht,

widerspricht auch durchaus nicht dieser Annahme, und überdies trägt die Halbfigur des segnenden Heilandes im Giebelfeld ganz und gar den Charakter der übrigen Sculpturen unseres Künstlers zur Schau. —

II.

Wird durch das Obige ein seither problematisches Bildwerk mit Sicherheit dem Werk Niccolò Lamberti's eingereiht, so giebt eine zweite Reihe urkundlicher Belege Auskunft über eine völlig unbekannte Phase seiner künstlerischen Lebensthätigkeit. Durch ein von Gaye I, 82 veröffentlichtes Schreiben der Signorie von Florenz an den Dogen von Venedig war uns wohl bekannt geworden, dass Niccolò im Jahre 1403 einen Ruf in die Lagunenstadt, zur Erbauung eines Saales im Dogenpalast, hatte ausschlagen müssen, weil ihn vorher eingegangene Verflichtungen in Florenz festhielten. Dass er aber später doch noch nach Venedig kam und bei den Ausschmückungsarbeiten der Fassade von S. Marco betheiligt war, blieb bisher unbekannt. Wohl hatte der jüngste, so sehr verdiente Forscher auf dem Gebiete venetianischer Kunstgeschichte, durch seine feine Empfindung für gewisse Stileigenthümlichkeiten geleitet, die Vermuthung ausgesprochen, Niccolò d' Arezzo und seine Schüler möchten an dem bildnerischen Schmuck des Obergeschosses der Fassade von S. Marco, namentlich an den decorativen Sculpturen des grossen Mittelbogens derselben (ornamentales Friesband des Bogens, Engelstatuen des geschwungenen Giebels über demselben, krönende Statue des h. Marcus, Atlanten als Wasserspeier zu Seiten der Bogenkämpfer u. s. f.), die mit denen an der Porta della Mandorla des florentiner Domes schlagende Analogien besässen, betheiligt gewesen sein (Paoletti, L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Parte I, Venezia 1893 pag. 13 e 14). Ganz richtig (wie wir gleich sehen werden) hatte er ferner als Zeit der Ausführung dieser Arbeiten die Epoche der grossen Wiederherstellungen an dem Baue nach einer Feuersbrunst im Jahre 1419 vorausgesetzt, aber für die Annahme, dass dabei Niccolò Lamberti die Oberleitung gehabt habe, kein anderes Zeugniss beizubringen vermocht, als einen Notariatsact vom 11. April 1424, worin ein Ser Nicolaus lapicida de florentia als Bewohner Venedig's genannt wird, sowie die urkundlich wiederholt nachgewiesene Anwesenheit Pietro's, des Sohnes unseres Niccolò in der Lagunenstadt (1423 als einer der beiden toscanischen Meister des Grabmals Tom. Mocenigo in S. Giovanni e Paolo, 1434 mit Arbeiten an Cà Doro beschäftigt, s. a. a. O. pag. 26 nota 1 e 2).

Die in Folgendem veröffentlichten Documente nun bestätigen die Hypothesen Paoletti's in vollem Umfange.*) Sie führen uns nach Lucca,

*) Auf ihr Vorhandensein im Staatsarchiv zu Lucca hat dessen jüngstverstorbener gelehrter Director Salvatore Bongi schon vor Jahren in seiner interessanten Publication: Paolo Guinigi e le sue ricchezze, Lucca 1871 pag. 15 nota 1 hingewiesen. Mein verehrter Freund Dr. Davidsohn hatte die Güte, sie für mich dort zu copiren.

zu Paolo Guinigi, dem damaligen Tyrannen der Stadt. An ihn wendet sich der Doge Tomaso Mocenigo in dem nachfolgenden Schreiben (das wir, obwohl es mit der Person Niccolò's d'Arezzo nichts zu thun hat, der Continuität des Gegenstandes zu Liebe hier mit reproduziren):

Thomas Mocenigo d. g. (dei gratia) dux Venetiarum etc (*sic*) magnif. et pot. dom. Paulo de Guiniciis Luce etc (*sic*). Quamvis experientia diuturna multipliciter cognoverimus . . . . . (folgen Phrasen über die von Guinigi der Republik stets bezeugte Geneigtheit) tamen percepta novella relatione prudentis viri mag. Pauli lapicide civis nostri latoris presentis, qui ex commissione virorum nobilium, majorum procuratorum eccl. S^{i} Marci fuit ad partes vestre magnificentie pro lapidibus opportunis ad ornamenta ecclesie prenotate et in reditu suo deinde amplam liberalitatem magnitudinis vestre narravit nobis et referimus eidem gratiarum uberes actiones. Verum quoniam eidam nostri procuratores miserunt unam navem circiter illas partes cause lapidum pro dicto laborerio ecclesie prelibate, cujus operis bonum et celerem processum non mediocriter exoptamus, que navis hinc abiit die prima presentis mensis et racionabiliter potest illuc applicuisse, et nunc presentialiter mittant magistrum Paulum supratactum occas. lapidum prescriptorum, vestr. magnitudinem affectuose precamur quatenus juxta munificam et lieberalem vestram consuetudinem placeat mandare quod permittatur de locis vestris extrahere et accipere lapides, quos requiret ac volet pro dicta causa usque ad onus pred. navis . . . . (folgen Complimente). Dat. in nostro ducali palatio die 19 mens. Marcii ind. 7^{a} MCCCCXIIII (Staatsarchiv zu Lucca, Abtheilung der Originalurkunden auf Pergament).

Es handelte sich hierbei um die Beschaffung von Marmormaterial aus den Brüchen von Carrara für die schon vor 1414 im Gange befindlichen Ausschmückungsarbeiten an der Fassade von S. Marco, und da das Gebiet, in dem jene lagen, der Botmässigkeit Guinigi's unterstand, musste seine Erlaubniss dazu eingeholt werden. Der Meister aber, den die Procuratoren von S. Marco mit dieser Mission betraut hatten und in dem wir wohl den Leiter der betreffenden Arbeiten werden zu erkennen haben, war niemand anders als Paolo delle Massegne, der Sohn Giacomello's, uns seither schon als Schöpfer des Grabmals Jac. Cavalli († 1386) in S. Giovanni e Paolo und desjenigen Prendiparte Pico's († 1394), jetzt im Hof des Museo Estense zu Modena aufgestellt, bekannt (s. Mich. Caffi's Notizen über ihn in Arte e Storia 1889 pag. 209). Hatten ja sein Vater und Oheim seit 1394 auch an und für S. Marco gearbeitet, — war es da zu verwundern, dass er jetzt in leitender Stellung daran beschäftigt wurde?

Allein in wenigen Jahren sollte sich dies ändern: schon 1419 finden wir unsern Niccolò d'Arezzo an Paolo's delle Massegne Stelle. Zeugniss dessen die folgenden Zuschriften Paolo Guinigi's an den Dogen und die Procuratoren von S. Marco, deren Abschriften im Luccheser Archiv bewahrt werden:

Leonardo Mocenigo et Marino Caravello procuratoribus S^{i} Marci de

Venetiis. — Spectabiles et egr. majores fratres honorabiles. E stato qua con letere de la illustr^ma Signoria vostra maestro Nicolo da Firenze lapicida, et circa quanto scrivete et a lui avete commesso con ogni solicitudine ae (*ha*) cercato mettere ad effecto, ne per spesa ragionevole arebbe lassato posto, che un poco dingordo vi fusse di seguire quanto li fu sumisso. Ma per lo breve tempo non e possibile che tanta somma si potesse avere netta come la vuole. Et se vi fusseno molti piu maestri che non sono, non sarebbeno di piu fructo e crescerebbesi spesa, pero chel difecto non sta in dellavorare ma solo in del cavare dele pietre le quali alcuna volta si trovano perfecte e buone et alcuna volta venose pilose e cattive, et avendosi a cavare non si sono voluti obligare per condictione del mando al tempo di mezo Septembre non volendosi recare lo carico adosso de lo marco (?) per certo. Onde per lo tempo statuito non bisogna la vostra carita prenda carico di mandare navilio. Et perche siate advisato di questo (rect. *quanto*) dice avere facto per questa, vel dichiaro dice avere conducto cento migliaia per fiorino uno e due terzi lo migliaio (= eine Last von 1588 Pfunden) e cento migliaia per fiorino uno lo migliaio tutto lavoro buono netto senza veli o peti de essere conducto a tutte spese di chi l'ae preso per tutto lo mese di Marzo proximo al caricatoio sula marina ad ogni loro rissico . . . . (folgen Details des Abkommens; u. a. hat eine Abschlagszahlung in Carrara zu erfolgen). Dat. Luce die 27 Julii 1419 (Arch. di Stato di Lucca, Copiario di Paolo Guinigi, fol. 125).

(An den Dogen von Venedig:) Ill^me princeps etc. Recepi literas dominationis vestre et literas dominorum procuratorum S^i Marci et audivi ea que mag. Nicolaus lapicida michi exposuit. In quorum executione dict. mag. Nicolaus fuit in loco lapidum et ibi conduxit magistros ut lapides necessarios habere possit, licet non in tempore per eosdem procuratores ordinato. Ego enim quidquid per me fieri poterit in exhibendo favore . . . . non aliter quam pro factis propriis . . . . operabor . . . . (folgen einige Complimente). Dat. Luce die 27 Julii 1419 (Arch. di Stato di Lucca, Copiario di Paolo Guinigi fol. 125).

Mit dem gleichen Auftrag wie Paolo delle Massegne 1414 war somit Niccolò Lamberti im Juli 1419 von Venedig nach Lucca bez. Carrara gesandt worden, hatte aber dem Wunsche seiner Bauherrn, eine volle Schiffsladung Marmor schon für Mitte September zum Transport nach Venedig bereit stellen zu lassen, nicht entsprechen können, weil es unmöglich war, die grosse Quantität binnen so kurzer Frist aus den Steinbrüchen zu gewinnen. Deshalb musste er sich begnügen, die Contracte für die Lieferung von 200 Lasten Marmors, an die Marina von Carrara gestellt, für März 1420 abzuschliessen. Dies berichtet Paolo Guinigi in seinen beiden Schreiben vom 27. Juli 1419 an den Dogen und die Procuratoren von S. Marco, — wahrscheinlich wohl auf Ersuchen Niccolò Lamberti's, dem daran gelegen sein mochte, vor seinen Auftraggebern durch eine so gewichtige Stimme, wie die des Herrn von Lucca, bezüglich dessen entschuldigt oder gerechtfertigt zu sein, dass es ihm nicht möglich gewesen war, ihren Anordnungen in allem zu entsprechen.

Zu der contractlich festgesetzten Frist stellte sich Niccolò sodann wieder in Lucca ein, um die bestellte Quantität Marmors zu übernehmen und auf einem Schiffe der Republik nach Venedig zu bringen. Wir erfahren dies aus folgendem Briefe Guinigi's an den Dogen:

Duci Venetiarum. — Ill^me princeps et excelse domine benefactor. Fuit hic ad presentiam meam vir prudens mag. Nicolaus de Lambertis lapicida cum litteris excell. vestre et spectabilium dominorum procuratorum eccl. S^i Marci, qui quidem michi retulit se operam dedisse ut ea que sibi per prefatos dominos procuratores comissa fuerant executioni mandentur. Ego enim, ut inclite dominationi vestre complacuit, vota obtuli eidem mag. Nicolao in cunctis sibi expedientibus ad perficiendum opus suum auxilium . . . . . (folgen Höflichkeitsformeln). Dat. Luce die 24 Februarii 1420 (Arch. di Stato di Lucca, Copiario di Paolo Guinigi fol. 134^v).

Die Zuschriften des Dogen und der Procuratoren von S. Marco, auf die in den vorstehenden Briefcopien Guinigi's Bezug geschieht, haben sich im Luccheser Archiv nicht erhalten (wir hätten daraus wohl auch kaum etwas wesentlich Neues über die Sendung Niccolò's erfahren). Ebensowenig finden sich daselbst spätere Urkunden, die sich auf die gleiche Angelegenheit bezögen und woraus sich etwa entnehmen liesse, wie lange die Leitung der in Rede stehenden Arbeiten an S. Marco in den Händen Lamberti's gelegen habe. Sofern uns darüber ein glücklicher Fund in den venezianischen Archiven nicht aufklärt, werden wir uns diestalls mit zwei Daten zu begnügen haben, die der unermüdliche Fleiss Fr. Malaguzzi Valeri's aus den Schätzen des Bologneser Staatsarchivs geschürft hat. Im Jahre 1423 arbeitet ein Niccolò di Pietro (ohne nähere Angabe seiner Provenienz angeführt) an den unter der Leitung Bartolomeo Fioravanti's stehenden Erweiterungsbauten am Palazzo dei Notai (s. Repertorium XXI, 171; ein Niccolò di Firenze hatte für das gleiche Baudenkmal schon 1381 die Consolen und Zinnen der Bekrönung geliefert, a. a. O. S. 169). Nach dem oben angeführten Notariatsact vom 11. April 1424, der unsern Künstler noch als Einwohner Venedig's nennt, werden wir ihn nicht apodictisch mit seinem bologneser Namensvetter zu identificiren vermögen. Aber bei den Wiederherstellungsarbeiten an dem 1425 durch Brand zerstörten Palazzo degli Anziani kommt in einem Verrechnungsbuche derselben, dessen Angaben leider erst mit September 1429 beginnen, auch ein „Mr Nicholoe de Piero de Fiorenza, intagliadore de maxegne" vor (Archivio storico dell' arte IV, 100 und 103). In diesem Meister zum mindesten haben wir ohne Zweifel Niccolò Lamberti zu erkennen, — namentlich seit feststeht, dass er nicht, wie Milanesi annahm 1420, sondern erst 1456 in höchstem Alter starb (der betr. Eintrag im Libro de' morti dal 1450 al 1459, Speciali e Medici, filza 244, carta 118 lautet: A di 11 di dicenbre 1456 Nicholo di piero riposto à' Servj, di vechiaia). —

Altes und Neues über die Brüder Eyck.

Von **Karl Voll.**

Die wichtige und immer noch nicht gelöste Frage über das Verhältniss der Brüder van Eyck zu einander, gehört hinsichtlich der Behandlungsweise zum guten Theil der Philologie an; denn sie wird ja nicht durch den künstlerischen Charakter der Gemälde aufgeworfen, sondern durch ein litterarisches Zeugniss, wie es sich eben in der berühmten Inschrift des Genter Altars darstellt.

Da die kunsthistorische Analyse bis heute noch nicht annähernd zu einer einmüthigen Anschauung über den Antheil geführt hat, den jeder der beiden Brüder an dem grossen Werke gehabt hat, so glaubte der Verfasser, dass es gut sei, nochmals die Quellennachrichten zu prüfen. Bei dieser Gelegenheit gelang es ihm, einige noch unbekannte alte Zeugnisse über die Eyck aufzufinden. Sie sind zum Theil bereits in des Verfassers kritischen Studie über die Werke des Jan van Eyck als Rohmaterial veröffentlicht. Es wird aber doch wohl zweckdienlich sein, sie philologisch und im Zusammenhang mit den schon bekannten alten Nachrichten zu behandeln, weil sich dabei erstens manche nicht unwichtige Aufklärung über die Heimath und Filiation unserer Quellen ergiebt, zweitens aber auch Hinweise auf Orte herauskommen, an denen mit einiger Aussicht auf Erfolg noch weiterhin nachgeforscht werden kann. Jedenfalls aber ist es nöthig, dass Springer's Beispiele folgend, die Kunstwissenschaft sich wieder einmal das völlige Nachrichtenmaterial über die Eyck zusammenstelle. Auch eine an sich unbedeutende Notiz kann ja möglicherweise mit Erfolg zur Aufklärung der wichtigen Frage benützt werden, wenn sie sich mit anderen Nachrichten glücklich combiniren lässt. Dabei hat der Verfasser einem wirklichen Bedürfniss abzuhelfen geglaubt, wenn er die sehr wichtigen Stellen aus Vaernewyck's *Historie van Belgis* ungekürzt zum Abdruck bringt; sie enthalten, wie es scheint, die zuverlässigsten Angaben, werden aber wegen der Seltenheit des Buches doch recht wenig benützt. Dagegen sind die von Springer seiner Uebersetzung von Crowe-Cavalcaselle als Anhang beigegebenen Stellen nur im Auszug mitgetheilt.

Die erste hierher gehörige Nachricht stammt aus Italien und ist um das Jahr 1450 verfasst. Sie besteht in den wenigen Worten des **Cyriacus**

de Ancona: praeclarus ille brugiensis, picturae decus, Johannes. Gleichzeitig hat **Facius** eine kurze Aufzählung der ihm bekannten Werke Jans gegeben. Es ist zu bemerken, dass Facius erstens den Hubert nicht kennt und dass er zweitens Jan nur nach seiner weiteren Heimat *Gallicus* nennt, während ihm der eigentliche Name des Künstlers unbekannt ist. Auch die anderen, zeitlich nächsten Notizen stammen aus Italien: die eine steht, in dem vor 1465 geschriebenem Kunsttractat des **Filarete** und die andere in der von Giovanni **Santi** um 1490 verfassten Reimchronik. Beide kennen nur den Jan und beide wissen diesen nur nach Brügge, dem Orte seiner letzten und glänzendsten Wirksamkeit zu benennen. Der Name Van Eyck kommt auch bei ihnen nicht vor.

Wenn diese Nachrichten alle zu dürftig sind, als dass sie an sich verwerthet werden könnten, so wird die kürzlich von mir veröffentlichte, allerdings auch nicht sehr inhaltsreiche Angabe aus Hieronymus **Münzer's** Reisebericht doch zu glücklichen Combinationen führen können. Sie ist zwar bereits mehrmals abgedruckt worden, aber sie hat gerade für die philologische Behandlung der Eyckfrage so grosses Interesse, dass sie hier wiederholt werden muss. Sie stammt aus dem Jahre 1495 und lautet:

De nobilissima tabula picta ad S. Johannem cuius simile vix credo esse in mundo.

Ecclesia S. Joannis inter illas tres principales est pulcrior maior et longior de 156 passibus. Et inter cetera habet unam tabulam depictam super unum altare magnum et preciosissimam de pictura. In cuius summitate est depictus Deus in maiestate. Et ad dextram beata virgo. Et ad sinistram Johannes baptista. Et sub eis figure octo beatitudinum. In ala autem dextra adam: et circa ipsum angeli: cantantes melos deo. In ala autem sinistra Eva: et angeli cum organis. Et in inferiori ala dextra Justi iudices: et iusti milites, sub ala autem sinistra Justi heremitae et Justi peregrini. Et omnia illa sunt ex mirabili et tam artificioso ingenio depicta: ut ne dum picturam: sed artem pingendi totam ibi videres videnturque omnes ymagines vive. Postquam autem magister pictor opus perfecit: superadditi (sic!) sibi fuerunt ultra pactum et precium sex centum corone. Item quidam alius magnus pictor supervenit volens imitari in suo opere hanc picturam: et factus est melancolicus et insipiens. O quam mirande sunt effigies ade et eve, videntur omnia esse viva. Et singula membra sibi correspondent. Sepultus est autem magister tabelle ante altare.

Für die Kritik von Münzer's Bericht ist es von Wichtigkeit, zu wissen, worauf er denn seine Erzählung gründet: auf Autopsie, auf mündliche oder auf schriftliche Ueberlieferung. Das Nächstliegende wäre nun freilich die Annahme, dass er das Bild gesehen und bewundert, dass er dann die sehr genaue Beschreibung des Altars selbst in sein Notizenbuch eingetragen habe und dazu die mehr oder weniger wahrheitsgetreuen Ergänzungen fügte, die ihm der Küster der Kirche gegeben hat. Jedoch ist diese Annahme, der ich anfänglich auch beigetreten bin, im gegebenen Falle die allerunwahrscheinlichste, so nahe sie auch liegt.

Münzer hat seine Reise von Nürnberg zu Land über Barcelona nach Sevilla, von da zu Schiff nach Lissabon, von da wieder zu Land über Toledo, Madrid, Saragossa, Paris, Lüttich und zurück nach Nürnberg in $8^1/_2$ Monaten gemacht. Am 4. Februar 1495 verliess er Saragossa und war doch bereits am 23. März in Brügge, das er am 26. verliess. Am 28. März aber war er, nachdem er sich $1^1/_2$ Tage in Gent aufgehalten hatte, schon in Antwerpen angekommen. Das wäre selbst für unsere heutigen Verkehrsverhältnisse eine hübsche Leistung; wenn man aber die damaligen Reisebedingungen erwägt und wenn man bedenkt, dass Münzer an allen wichtigen Orten Aufenthalt genommen hat, so ist seine Reise eine fast unglaubliche Parforcetour. Für unseren Fall ergiebt sich zunächst die Nothwendigkeit der Voraussetzung, dass Münzer mit geschriebenen Reiseführern ausgerüstet war. Ob diese aber nur die Wege angaben oder auch die Sehenswürdigkeiten verzeichneten, bleibt zu untersuchen. Wir finden nun, dass er in Paris nur $3^1/_2$ Tage verweilte, trotzdem kann er 27 Octavseiten mit der Beschreibung der damals schon sehr grossen Stadt füllen und zwar mit einer Gründlichkeit, die wir noch heute bestaunen müssen. Etwas Wesentliches ist eben nicht übersehen. Woher hat er in $3^1/_2$ Tagen all' diese Kenntnisse genommen? In Brügge war er etwas weniger als 3 Tage und weiss gegen 12 Seiten über die dort gesehenen Herrlichkeiten zu erzählen. Hier wird es nun auffallend, dass seine Eintheilung genau den anderen alten Beschreibungen von Brügge entspricht. Er beginnt, wie alle anderen, auch mit der Etymologie des Ortes, erzählt in theilweise recht zusammenhanglosen Sätzen von der geschichtlichen Vergangenheit Brügge's bis zu der sagenhaften Römerzeit hinauf, vergisst keine der Merkwürdigkeiten, nicht einmal den Wallfischkinnbacken im Schützenhof, der auch bei Vaernewyck und Anderen vorkommt, übersieht nicht die häufig vorkommende Charakteristik der Brügger Frauen, die zur Wollust und Frömmigkeit so sehr geneigt waren; er findet endlich im März die Pracht der Gärten so köstlich, dass er ihretwegen Brügge ein Paradies nennt und die Lage der wichtigsten genau angiebt. In Gent wiederholt sich der gleiche Fall; hier hat er, der doch vorher in Italien gewesen ist und trotzdem von der reichen Kunst der italienischen Frührenaissance gar nicht berührt worden war, Zeit und Interesse für ein gothisches Bild! Er ist $1^1/_2$ Tage in Gent und weiss alle Merkwürdigkeiten zu finden und zu beschreiben, macht sehr treffende und in den späteren Führern ziemlich gleichlautend wiederkehrende Bemerkungen über die Bevölkerung und hat bei alle der gedrängten Zeit und überreichen Fülle des Stoffes noch sehr viel Musse für den Genter Altar! Müssen wir da nicht folgenden Schluss ziehen: Itinerarien hat er in anbetracht der Schnelligkeit seiner Reise haben müssen; seine Angaben decken sich aber völlig in Inhalt und Anordnung mit den späteren Reiseführern durch die Niederlande. Es ist nun im höchsten Grade wahrscheinlich, dass Münzer einen Vorläufer der uns aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erhaltenen Führer durch die Niederlande besessen

hat, der auch ein Verzeichniss der Sehenswürdigkeiten enthielt. Wir kennen ja keinen aus seiner Zeit; aber wir dürfen annehmen, dass für das vielbesuchte, verkehrs- und handelsreiche Flandern schon solche so gut existirt haben wie für Rom, Jerusalem und San Jago de Campostella. Wir können darum aus der Uebereinstimmung von Münzer's Angaben mit denen der späteren Führer schliessen, dass sein Buch ein Extract aus jenen, uns freilich gegenwärtig nicht mehr bekannten Quellen ist, die noch dem Guicciardini und dem Vaernewyck vorgelegen haben. Hieraus lässt es sich denn auch sehr gut erklären, dass Münzer in der Donatianskirche von Brügge, wo doch das herrliche, aber von allen alten Reiseführern rasch übergegangene Bildniss des Kardinals Pala prangte, nur für die vergoldeten Bronzestatuen ein Auge hatte, während er dagegen des alten, in keiner Reisebeschreibung fehlenden Wahrzeichens von Gent so ausführlich gedenkt. Es mag ein Spiel des Zufalls sein, dass er seine Erwähnung des Altars erst bringt, nachdem er die Beschreibung der Stadt selbst abgeschlossen hat, aber es fällt mir auf, dass spätere Reiseführer eine ähnliche Eintheilung gewählt haben. Bei so vielfachen Uebereinstimmungen scheint es mir endlich auch alle Beachtung zu verdienen, dass er sein Capitel über den Genter Altar genau mit denselben Worten überschreibt wie Vaernewyck: (*De nobilissima tabula picta — cuius simile vix credo esse in mundo* = Van die wonderlicke ghefchilderde Altaer Tafel te Ghendt, welcx ghelycke nauwelic inde weerelt en is).

Otto Seeck hat kürzlich den Versuch gemacht, Münzer's Bericht zu discreditiren, indem er ihn als eine Küstergeschichte hinstellte. Nach dem Vorstehenden glaubt der Verfasser aber, dass uns der Nürnberger Gelehrte ein sehr beachtenswerthes Stück Genter Tradition erhalten hat. Uebrigens wäre die Aussage eines Messners von Sanct Bavo, die noch aus dem XV. Jahrhundert stammt, an sich ein Zeugniss von einigem Belang. Wie aber dem auch sei, so wissen wir, dass Münzer nirgends auf die Mittheilung von Messnern angewiesen war. Er reiste mit vorzüglichen Creditbriefen, und wir finden ihn nicht nur an der Tafel des Königs von Spanien, sondern hören auch sehr häufig, dass er sich auf die Kirchen- oder Stadtvorstände beruft, die ihn persönlich herumgeführt haben. Wenn er, was ich bezweifele, seine Kenntniss der Geschichte des Genter Altars nicht aus einem geschriebenen Reiseführer genommen hat, dann ist es mehr als wahrscheinlich, dass ihn einer der Canoniker von Sanct Bavo in der Kirche herumgeführt hat.

Nachdem die Untersuchung der äusseren Umstände von Münzer's Bericht uns zu der eben dargelegten Ansicht geführt hat, scheint es mir nicht ohne Wichtigkeit, dass Münzer so viele Inschriften des Altars in seinen Text mit einbezogen hat, sogar die über den singenden Engeln — angeli cum organis, cantantes melos deo. Man bedenke, dass der Altar damals nicht in der kleinen Kapelle hing, wo wir ihn heute zu sehen gewöhnt sind, sondern in der grossen Vydtkapelle, an deren Stelle im XVI. Jahrhundert das südliche Querschiff erbaut wurde, so wie es jetzt

noch steht. Die Raumverhältnisse waren damals für die künstlerische Wirkung des Altars gewiss günstiger als die heutigen, aber das Lesen der Inschriften wird dem ohnehin eiligen Reisenden weniger leicht gewesen sein. Nun sind die Inschriften aber richtig gelesen, mit Ausnahme der Vermerke auf den Pilgertafeln: Münzer schreibt da stets das Attribut *iusti*, während der Altar selbst bald *iusti*, bald *sancti* gebraucht. Wenn Münzer die Inschriften vom Altar selbst kopirt hat, so muss er ein gewisses Interesse an der richtigen Wiedergabe der Worte gehabt haben; damit vertragen sich die offenkundigen Abweichungen nicht. Viel wahrscheinlicher aber ist es, dass er die Angaben seines Itinerariums rasch abgeschrieben hat und unbewusst jene Ausgleichung des Textes vornahm, die sich beim eilfertigen Abschreiben so leicht einstellt. Gerade diese kleinen Unrichtigkeiten scheinen mir ein weiteres Merkmal dafür zu sein, dass auch bei der Beschreibung des Genter Altars Münzer einer schriftlichen Quelle gefolgt ist.

Münzer sagt, dass demjenigen Meister (*magister pictor*), der das Werk vollendet hat, 600 Kronen über den ausbedungenen Preis hinaus bezahlt wurden und zwar lässt Münzer gar keinen Zweifel, dass diese hohe Summe der Ausdruck der Bewunderung für des Malers damals unerhörte Kunstfertigkeit gewesen ist. Das ist ein sehr gewichtiges Zeugniss zu Gunsten Jan's. Seeck, der nun noch immer versucht, die für uns blutlose Gestalt Hubert's wieder zum greifbaren Leben zu erwecken, bemüht sich, diese Notiz als unglaubwürdig hinzustellen. Er glaubt, Münzer's klaren Worten gegenüber, nicht, dass die hohe Summe eine Gratification war, sondern nimmt an, dass Hubert als leichtsinniger Künstler einen grossen Theil des Honorars als Vorschuss erhalten und verjubilirt habe; Jan aber hätte nach Hubert's Tode die Arbeit zwar übernommen, jedoch selbstverständlich für sich auch ein Honorar beansprucht. Auf diese Weise hätte Jodocus Vydt die stipulirte Summe, wenigstens zum Theil, zweimal bezahlt. Das ist recht schön ausgeklügelt, aber von alledem steht in Münzer's Berichte kein Wort. Es ist übrigens auch gar nicht glaublich, dass zu einer Zeit, wo die Malerei als Gewerbe und nicht als Kunst betrachtet wurde, und wo die Maler selbst einander durch die bekannten Zunftgesetze überwachten, ein so gemüthlicher Ton zwischen Auftraggeber und Maler geherrscht haben sollte. Es handelt sich ja um eine sehr beträchtliche Summe, die auch der immens reiche Jodocus Vydt nicht gezahlt haben wird, ohne eine Gegenleistung dafür zu sehen. Seeck will nun die von Münzer erwähnte Grösse des Geschenkes als einen Beweis gegen die Wahrheit des ganzen Berichtes benutzen. Der Herzog von Burgund könnte wohl so freigebig gewesen sein: ein schlichter Bürgersmann wie Jodocus Vydt aber nicht. Nun gut: vom Herzog bekam Jan, wie wir wohl wissen, nicht einmal sein Jahrgehalt regelmässig ausbezahlt: Jodocus Vydt aber war ein reicher Patrizier und Grossgrundbesitzer und stand sogar einmal an der Spitze des Genter Gemeindewesens, das heisst an der Spitze der damals mächtigsten Stadt Europa's. Und noch

nach seinem Tode, im Jahre 1459, als der französische Dauphin nach Gent kam, da war es das Haus des „Weiland Josse Vydt", wo der Fürst bewillkommnet und beherbergt wurde.[1]) Ein schlichter Bürgersmann war, wie Seeck meint, Jodocus Vydt also nicht. Er scheint keine Kinder gehabt zu haben, wenigstens starb seine Wittwe 1443, ohne Kinder zu hinterlassen. Das mag ein Grund mehr gewesen sein, warum der reiche Mann den Altar stiftete und den Maler so königlich belohnte. Wir wissen ja, dass Vydt eine offene Hand besass; hat er doch auch das Hospital zu Beveren gestiftet. Er scheint an Reichthum, Kunstsinn und Wohlthätigkeit dem Kanzler Rollin, einem anderen Gönner Jan's ebenbürtig gewesen zu sein. Auch von dieser Seite betrachtet, erweist sich Münzer's Bericht oder, wie wir wohl sagen dürfen, die Genter Tradition des XV. Jahrhunderts als glaubwürdig.

Die Frage verquickt sich von jetzt ab in sehr peinlicher Weise. Münzer sagt: *Sepultus est autem magister tabelle ante altare.* Diese Behauptung lässt verschiedene Deutungen zu. Zunächst wird man, wie auch ich es bei der Herausgabe von Münzer's Text gethan habe, an Vaernewyck's Bericht denken, dass nämlich Hubert's Kenotaph vor dem Altar angebracht gewesen sei. Demnach wäre Hubert dem Münzer als *magister tabelle* genannt worden. Aber oben nennt er den Vollender, das heisst doch Jan, *magister pictor.* Hat Münzer von zwei Meistern gehört, aber den Sachverhalt ungenau dargestellt, oder hat er durch Kürzung der Quellenschrift hier eine Undeutlichkeit in seinen Bericht getragen? Wir können darüber nicht urtheilen.

Hier ist nun beachtenswerth, dass seine drei letzen Sätze recht fahrig sind und zu textkritischen Bedenken Anstoss geben. Ich nahm seinerzeit an, dass Schedel, der Münzer's Manuscript abgeschrieben hat, hier unachtsam gewesen sei; jetzt aber glaube ich mehr daran, dass Münzer die Schuld selbst trifft, indem er den Text des Itinerars unverständlich kürzte.

Eine Möglichkeit besteht allerdings, dass Münzer uns doch überhaupt die Wahrheit in klarer Form überliefert habe. Wir werden nämlich im Folgenden sehen, dass spätestens in der Mitte des XVI. Jahrhunderts Jan's Epitaph sich in Sanct Bavo befand, nicht nur das des Hubert und der Margareta van Eyck. Wann diese Copie des Originals, das die Donatians-Kirche in Brügge besessen hat, nach Gent gekommen ist, wissen wir nicht. Es ist sehr wohl möglich, dass Münzer sie schon dort gesehen hat, und dass wenigstens der so wunderlich gehaltene Schluss seines Berichtes von ihm stammt, wodurch sich auch die Unebenheiten des Stils am Besten erklären liessen. Jedoch können wir hierüber nichts Bestimmtes sagen. Jedenfalls aber steht das sicher, dass der Schluss von Münzer's Notiz nicht einwandfrei auf Hubert bezogen werden kann, um so weniger als Hubert's Grabstätte sich gar nicht vor dem Altar befand, sondern in der Unterkirche von Sanct Bavo.

[1]) S. Schayes, Dagboek der Gentsche Collatie *ad annum* 1459.

Das Wenige, was **Lemaire** (1511), **Dürer** (1520) und der **Anonimo des Morelli** (um 1530) über Jan van Eyck's Werke zu sagen wussten, ist bekannt und viel citirt. Es kommt für uns nur insofern in Betracht, als auch es zu Gunsten der eminenten Bedeutung Jan's spricht. Mehr Beachtung wurde von jeher der Erzählung **Vasari's** in der ersten Ausgabe seiner *vite* (1550) geschenkt, die doch auch nicht mehr besagt als die Notiz des Facius. Ihr positiver Werth besteht einzig in der Liste der Gemälde Jan's, die in Italien zu sehen waren. Ganz belanglos aber ist die rationalistische Erklärung der Legende, dass Jan die Oelmalerei erfunden habe. Vasari weiss über das Leben des Künstlers nichts zu berichten, kennt auch den Namen van Eyck nicht und sein Bericht verdient es in gar keiner Weise, als unsere älteste, ausführliche Quelle über die Eyck angesehen zu werden. Die niederländischen Schriftsteller des XVI. und XVII. Jahrhunderts pflegten zwar, sich auf ihn zu berufen, aber sie konnten ihm nichts als das obendrein sehr dürftige Verzeichniss der Gemälde Jan's entnehmen, die im Besitze verschiedener italienischer Fürsten waren. Man hat nun, trotz der Warnung Ruelens', bis auf den heutigen Tag die übertrieben freundliche Berücksichtigung, die Vasari in den Niederlanden gefunden hat, ohne Kritik hingenommen und man war, mehr oder weniger bewusst, der Anschauung, dass sich in der Heimath der Eyck wenig Interesse für den — oder die — grossen Künstler gezeigt habe. Münzer's Bericht kann uns nun unter Anderem die Gewissheit geben, dass man sich dort wenigstens um den Genter Altar immer recht lebhaft bekümmert hat, und so darf man denn auch Lemaire's Künstlerkataloge als ein weiteres Zeugniss dafür annehmen, dass noch im Anfang des XVI. Jahrhunderts die Niederländer eine ziemlich genaue Kenntniss von der ersten Blüthezeit der Malerschulen ihres Landes besassen. Wenn nun auch die ausführlicheren Berichte hierüber erst dem Ende des XVI. Jahrhunderts entstammen und wenn diese sich auch in der bekannten Citirwuth der Renaissance in koketten Hinweisen auf Vasari gefallen, so werden wir doch sicher sein dürfen, dass das Beste ihrer Kenntniss über die Eyck aus ununterbrochener einheimischer Tradition geschöpft ist.

Demnach wird es uns nicht wundern dürfen, dass L. **Guicciardini's** 1567 in Antwerpen erschienene *Descrittione di tutti i paesi bassi* wesentlich genauere Angaben über die Eyck machen kann als Vasari. Wenn sich auch Guicciardini auf den Aretiner beruft, so ist er, der lange in Belgien gelebt hat, doch viel besser unterrichtet als Vasari. Er kennt den Namen van Eyck, er kennt Hubert und Jan, und weiss mehrere in niederländischen Städten erhaltene Werke Jan's anzugeben. Bemerkenswerth ist, dass er, dessen Bericht den Eindruck der Compilation macht, der Erste war, der die Erfindung der Oelmalerei zu datiren versuchte und zwar für das Jahr 1410. Bei ihm findet sich auch schon die Erzählung von der kostspieligen Copie des Genter Altars, die sich König Philipp II. durch Michael Coxie anfertigen liess. Beachtung verdient es endlich, dass Guicciardini zuerst mit Jan und dessen Werken, darunter dem Genter Altar

beginnt, und dass er seine wenigen Bemerkungen über Hubert erst daran anschliesst. Wir werden sehen, dass diese Stoffvertheilung stereotyp wiederkehrt. Ob sie nun von Guicciardini herrührt oder aus älteren Quellen genommen ist, wissen wir nicht. Jedoch ist bei Guicciardini, den schon der alte Heuterus als einen argen Plagiator gebrandmarkt hat, alle Vorsicht geboten. So gut wie er den Calvete ausgeschrieben hat, wird er auch andere Bücher geplündert haben.

Hier sei auch noch die kurze Notiz angeführt, die sich in dem von Gaye im dritten Bande des Carteggio herausgegebenen Briefe des **Lamberto Lombardo** an Vasari findet. Lambert schreibt am 27. April 1565: *Joan di Bruggia ch'aperse li occhi alli coloritori i quali imitando la maniera sua et non penzando più inanzi, hanno lasciate le nostre chiese piene di cose che non simigliano alle bone et naturali, ma solamente vestite di belli colori.*

Ein Jahr nach Guiccardini's *descrittione di tutti i paesi bassi* erschien die zweite Auflage von Vasari's *vite*. Diese kennt jetzt den Namen van Eyck, nennt neben Jan auch Hubert etc., giebt 1410 als Erfindungsjahr der Oelmalerei an. Man hat nun von Eastlake's Zeiten an bis auf Crowe-Springer (Seite 34 f) diese Stelle mit grossem Ernst als eine Originalauskunft behandelt und commentirt, hat auch, wie schon seiner Zeit Carel van Mander, mit Bedauern bemerkt, dass in Vasari's Text durch einen Druckfehler 1510 als das Erfindungsjahr zu lesen steht und man hat nur schüchtern den Versuch gemacht, 1410 als die von Vasari gemeinte Zahl anzusetzen. Diese durchaus berechtigte Correctur kann erstens gar keinen Bedenken begegnen, zweitens aber ist die ganze Stelle für uns insofern belanglos, als sich sämmtliche in ihr enthaltenen Angaben schon bei Guicciardini und zwar in brauchbarerer Form finden. Wesentlich wäre es nur, zu erfahren, ob Vasari hier unmittelbar oder aber blos mittelbar auf Guicciardini beruht. Zunächst ist es unwahrscheinlich, dass er dessen Buch schon bei Abfassung der spätestens 1567 geschriebenen zweiten Auflage seines Werkes gekannt hat; denn Guiccardini's Werk wurde eben erst 1567 in Antwerpen gedruckt, wenn es auch schon 1561 vollendet war. Ferner beruhen Vasari's Angaben, wie wir wissen, auf den Mittheilungen, die ihm Lampsonius, Giovanni della Strada und Giovanni Bologna gegeben haben. Es sind nun zwei Möglichkeiten zu erwägen: entweder stützt sich der berühmte Brief des Lampsonius an Vasari auf Guicciardini's Buch — wie das Pinchart und die übrigen Forscher angenommen haben — oder aber auf dessen Quelle. Ganz fremd können sich die in allem Wesentlichen und in sehr vielen Einzelheiten übereinstimmenden Berichte nicht sein. Da nun Guicciardini einerseits nicht als Quelle genannt ist, und da anderseits Guicciardini's Bericht selbst als Compilation angesehen werden darf, so glaube ich, dass Lampsonius unabhängig von ihm ist und lediglich aus demselben Buche geschöpft hat wie er. Welches Buch aber den Beiden vorgelegen hat, wissen wir nicht; nur dürfen wir, wie der weitere Verlauf unserer Untersuchung zeigen wird, mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass es irgend eine der damals so häufigen

annalistischen Chronographien gewesen sei; denn noch in weit späterer Zeit pflegten die niederländischen Annalisten die Geschichte Eyck's unter dem Jahre 1410 zu erzählen. Wie aber dem auch sei, so steht jedenfalls so viel fest, dass die Prüfung der Quellenschriften über Eyck den Vasari nicht mehr als wichtigsten und ersten Gewährsmann gelten lässt.

Ebenfalls ein Jahr nach Guicciardini's *descrittione* erschien in Gent (1568) der berühmte Spiegel niederländischen Alterthums von Vaernewyck, den wir heute nach dem Titel einer späteren Auflage als *Historie van Belgis* zu citiren pflegen. Das höchst wichtige Buch ist wenig berücksichtigt worden, weil es, trotz verschiedener Neudrucke, recht wenig verbreitet ist, vor Allem aber, weil es nur wenige der altniederländischen Künstler erwähnt und also im Allgemeinen nicht so ausgiebig ist, wie Carel van Mander und Andere. Ich lasse die verschiedenen Notizen über die Eyck nach der verbesserten Ausgabe von 1574 folgen, die sechs Jahre nach Vaernewyck's Tode in Gent herausgekommen ist.

Fol. 119 ff.: Van die wonderlicke gheſchilderde Altaer Tafel te Ghendt, welcx ghelycke nanwelic inde weerelt en is, wie de Meeſters waren ende ander dynck.

In die ſtede van Ghendt, zyn oock ſommighe wonderen ende Singulariteyten als alvoren enn bouen al, die wonderlicke conſtighe gheſchilderde Tafele in S. Jans Kercke, welcx ghelycke men in gheheel Europen niet en vint: oorſaecke, dwerc is ſoo conſtich, dattet Apelles werck niet te wycken en heeft, welcken Apelles ghehouden wort voor die alder conſtichſte ſchilder diemen ter weerelt vant, hy was deerſte gheleert Schilder, ende ſeyde dattet onmoghelyck was ſchilder te zyne ſonder die kenniſſe van Arithmetica ende Geometria te hebben, hy plach te nemen van yemandt'te leeren thien talenten goudts tſiaers, dwelck ſoude bedraghen naer Budeus Calculatie, zes hondert gouden croonen. Hy dede en campſtic dat hem noyt menſche naer ghedoen en conde: want hy eens commende inde camere, daer den Coninck Demetrius van Egypten zyn maeltyt dede, enn ondervraecht zynde, wat hy daer quam maken, ſeyde: dat hy daer van een Heerſchap ontboden was, men vraechde hem van wie, hy hadde den name verghetên, enn mids dat den ſelven Heere op dien tyt daer niet en was, ſoo hieſch hy een cole, oft cryt, ende teeckende daermede an den muer zyn effigie oft phiſonomie, ſoo correct ende ghelyck, dat zy hem lichtelick daerwt kenden, ſiet hier at Fulgoſium allegierende Plinium. Maer deſen Meeſter die de wtnemende Tafel, S. Jans te Ghendt ghemaeckt heeft, en is gheenſins minder te achten, wt cauſen (ſoo voorſeyt is) dat het werc dies vulle ghetuyghenisſe gheeft: want die alderbeſte Schilders van ouſen tyde, ſien dat werck met groot verwonderen aen. — Albertus Durerius van Norenberch, die ſeer wyde vermaerde Schilder (welcx coperen plancken, die hy metten Graefyſer oft puncten van Diamanten gheſneden heeft, worden van de Wethouders der ſtadt van Norenberch, voor een eeuwich verwonderen bewaert, ooc mede zyn ſchilderyen, ende ander conſtighe dinghen die ſeer vele waren). — Item Meeſter Jan van Mabeuſe, Meeſter Hughe, ende veel meer andere, hebben elck by-ſonder eenen grooten lof daer af gheghenen, ooc Meeſter Lanchelot van Brugghe enn Meeſter Jan Schoore Canonic van Vtrecht oock treffliche Schilders zyn te Ghendt ghecommen, ende begonden dees tafel te waſſchen, anno xv. hondert vyftich, den vyfthienſten Septembris, met ſulcker liefden, dat zy dat conſtich werck in veel plaetſen ghecuſt hebben, waeromme hemlieden die Heeren van S. Baefs, voor een gratuityt elck een gheſchinck ghedaen hebben, als Meeſter Jan Schoore eenen ſilueren cop daer ick te Vtrecht tſynen huyſe wt ghedroncken hebbe: niemant (tverſtandt vander conſte heb-

bende) ende die dit ſtick gheſien hebben, oft zy en belyden (met die Coninghinne Saba) dat die waerheyt van dien meerder is dan die fame. — Meeſter Michiel de Cocxien anno xv. hondert lix. wt bevele, ende by laſte, van onſen edelen Coninck Philippus, die xxxvi. Graue van Vlaendren, heeftſe ſeer leuende ghecontrefaict: want hy ook een wtnemende Schilder is, reſiderende te Brueſſel in Brabant: maer heeſter moeten te Ghend zyn domicilie an houden, alle den tyt dat hy beſich was met contrefaicten, dwelck onſprekelick goet ghecoſt heeft, ende wiert naer Hiſpanien ghevoert. Men ſeecht dat Toetſianus van Venegien ooc een abel rycke Schilder, het Azuer zant, om daerinne te verbeſighen, oock by laſte vanden Coninck, waer voren dat ſoude betaelt zyn xxxv. Ducaten alleene om den mantel van onſe liene vrouwe te colooreren. Men meent dat dit natuerlick enn niet artificiael Azuer was: want midts dat de Venetianen met de Turcken tracteren, ſoo ſouden zyt van haer ghecreghen hebben, dwelc gheenen noot en was, eer Hungheryen onder die handen der Turckemannen quam, mids dattet in die rootſen van Hungarien ghevonden wort. — Vrau Marie die moeye van onſen edelen Coninck Philips, die eens ghetraut hadde Ludouicum die Coninck van Hungarien, die ieghens den Turck int velt bleef, heeft eens een cleen tafereelkin vanden ſelnen Meeſter ghedaen (welcx name was Joannes van Eyck), waer in dat gheſchildert was, een trauwinghe van eenen man ende vrauwe, die van Fides ghetraut worden: eenen Barbier (diet toebehoorde) betaelt met een officie, die hondert guldenen tſiaers in brachte.

Georgius Vaſarius Aretinus, diſcipel van Julius Romanus, die Raphael Durbinus principael diſcipel was, dwelck alle conſtighe Schilders waren, ſchryuende van die excellente Schilders van Italien, ſecht: dat deſen Joannes van Eyck, heeft ghelenert tafelen, eene te Napels, eene te Florencen, ende eene te Vrbino van olye verwen, waer door die Italiaenſche Schilders ontſtecken waren tot liefde, van ſulck een maniere van wercken, gheuende Meeſter Joanni van Eyck van die eerſte inuentie van Lyzaet olie in ſchilderyen te ghebruycken den prys: want die oude Schilders als Apelles, Parthaſius, Seuxis, ende andere, plochten haer verwen te temperen alleene met water, oft in ſtede van olye, met eyeren daertoe gheprepareert, enn ſchryft dat Joannes van Eyck twoornoemde vandt door zyn groote induſtrie ende gheleertheydt, ende dat hy die olye wiſt te purgieren on die coleuren onſterffelick te onderhouden: maer hy ſchryft ererende dat hy van Brugghe in Vlaendren gheboren was, al waer hy begrauen licht in S. Donaes kercke, welcx Epitaphie aen een colomne ſtaende luyt aldus:

Hic iacet eximia clarus virtute Joannes,
In quo picturae gratia mira fuit,
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad viuum quodlibet egit opus
Quippe illi Phidias et caedere debet Appelles:
Arte illi inferior ac Policretus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Quae talem nobis eripuere virum,
Actum sit lachrymis incommutabile fatum
Viuat ut in caelis iam deprecare Deum.

Maer hy was van natiuiteyt wt dat ruyde Kempen lant, van een verworpen ſtedekin gheleghen by der Riuiere van der Maſe, welck ſtedekin ghewonnen wiert, van Hertoghe Kaerle die voor Nancy bleef, met xiy. ander ſtedekins, waer onder ook Ludic die friſſche ſtadt ghetelt wordt, dit ſtedekin is ghenoemt naer die ſelue Riuiere Maſeyck, waer naer hy ende zyn broeder, toeghenaemt waren van Eyck: want zynen oudſten broeder was ghenoemt Hubertus van Eyck, ende was ook een wtnemende

conſtich Schilder, die de tafel in S. Jans kercke eerſt begonnen hadde, zyn ſepulture is te Ghendt inde ſelue kercke, ende is bouen een witte ſteenen doode, in eenen Zaercſteen, die een metalen Tafeletkin voor haer houdt, daer dit (nae die oude vlaemſche carmina) in ghegraueert ſtaet, ſoo ick van letter tot letter gheortographieert hebbe.

Spieghelt u an my die op my treden
Ick was als ghy, nu bem beneden
Begrauen doot, alſt is anſchyne.
My ne halp raet, conſt, noch medicyne,
Conſt, eer, wyſheyt, macht, rycheyt groot
Js ongheſpaert, als comt die doot,
Hubrecht van Eyck was ick ghenant,
Nu ſpyſe der wormen, vormaels bekant
In ſchildereye zeer hooghe gheeert:
Cort na was yet, in nieute verkeert.

Int iaer des Heeren des zyt ghewes,
Duyſent, vierhondert, twintich en zes,
Inde maent September, achthien daghen viel,
Dat ick met pynen God gaf myn ſiel.
Bidt God voor my die Conſt minnen,
Dat ick zyn aenſicht moet ghewinnen
En vliedt zonde, keert u ten beſten
Want ghy my volghen moet ten leſten.

Die aerm pype, daer zyn conſtighe handt aen gheſtaen heeft, heeft langhe ghehanghen in een yſer beſloten, op tkerchof (ſoo ick oock gheſien hebbe) midts dat die kercke nieuwe ghemaeckt wiert, ende zyn graf met meer ander opghedoluen — Zy hadden een zuſter Margareta ghenoemt, die haren maechdom totter doot toe bewaerde, diemen oock grooten prys toeſchryft, in die edel conſte pictoria oft Schildereye: maer ſeker dits wel te noteren enn voor een groot wonderſtic te achten, dat deſe groote hemelſche lichten, ende gheeſten, ghefloreert hebben in ſoo blent eenen tydt, te weten bycans ouer hondert, ende vyftich iaren, alſmen van ſulcker conſte niet en wiſte, ſoot wel blyckt aen die oude gheſchilderde tafelen, ende glaeſvenſtren, die een groote plompicheyt verlooghen, oock quamen zy (ſoo vorſeyt is) wt een ſeer ruyt landt, daer zy oock gheen exempel oft voorbeelt van haerder conſte en ſaghen waeromme zy (ter auontueren) niet min te achten en zyn, dan oft zy van nieuws deſe conſte in deſe landen gheinuenteeert hadden, ende niet allene ghevonden: maer oock ten hoochſten ghebracht.

De drie proprieteyten die een excellent Schilder in hem moet hebben, zyn volcommelick in hemlieden ghevonden: te wetene, gheeſt, verſtant, ende patientie. Den gheeſt hebben zy ghebruyckt naer tleuen, dwelck den alderbeſten patroon is. Tverſtant in veel manieren, als in die vremde boomen, die hier te lande niet en groeyen, ende in tcorael dat wt de rootſen ſchynt waſſende. — Item inde vyghe die Eua inde hant heeft: want Auguſtinus ghelooft bet dattet een vyghe was, die Adam nuttende was dan eenen appel, oorſake, den literalen text ſecht van een vrucht, niet diſcernerende wat vrucht: maer deckten haer met vygheboom bladers terſtont na den val, niet met appelboom bladeren; voort in alle die conſtighe aenſichten, die ſchynen zom te mediteren, ſom te ſpreken, ſom te leſen, ende ſom te ſinghen, ende niet twee onder meer dan dry hondert en dertich gheheele aenſichten, die elck anderen ghelyck zyn, ick

late ſtaen alle die ander gheeſtighe, ende verſtandighe wercken in dees tafel bevonden, die als een Zee tallen canten ouervloeyen, waerinne ooc een ouer groote patientie ghebeſicht is, in alle die nettichеyt enn den tydt die daer inne gheoccupeert is, ſo datmen die graſſekins met duyſentich duyſt tellen, ende die cruydekins onderkennen ſoude moghen, ende ooc mede die bladeren ende vruchten der boomen.

Item die coleuren der ſelver tafele, zyn noch zoo wonderlicken ſchynbaer, dat zy alle nieuwe gheſchilderde tafelen beſchamen, ghelyck eenen wtnemenden Torcois, wanneer daer ander ſimpel Torcoiſen by gheſtelt worden.

Hoedanighe hiſtorien daerinne gheſchildert ſtaen, mach elck commen ſien diet belieft, ghelyck veel groote perſonagien ende Keyſeren haer hebben gheweerdicht te doene, ende ooc die conſtenaers (haer ande ſelue conſte ſeer wel verſtaende) die den alderwarachtichſten, ende beſten prys daer af moghen gheuen.

Joannes den ioncſten broeder, ende principael meeſter, is inde ſelue tafel ghecontrefaict rydende te peerde, met eenen roden Pater noſter, op zwarte cleederen, ende Hubertus an zyn ouderdom, ſitt op een peert neffens hem, ter rechter hant: Joannes is ionck ouerleden, hadde hy noch moghen leuen hy hadde (alſoomen van Athemon ſeyde) lichtelyck alle Schilders der weerelt te bouen ghegaen.

Hier op hebben wy breet gheſchreuen naer onſe materie: maer veel te cort naer de weerde ende waerachtichеyt van deſer ſaecke.

Item een helle heeft den voet van deſer tafel gheweeſt, door den ſelven Meeſter Joannes van Eyck van waterverwe gheſchildert, de welcke ſommighe ſlechte Schilders (ſoo men ſecht) haer heben beſtaen te waſſchen, oft zuyueren, ende hebben dat miraculeus conſtich werc, met hun caluers handen wtgewaecht de welcke met de voornn tafel, meer weert was dan tgoudt datmen daer op gheſmeedt ſoude connen legghen. Joannes heeft an zyn ouer groote conſte, ſeer lief ghetal gheweeſt, by Philips van Charlois, zone van Hertoghe Jan van Digion, die xxxj. Graue van Vlaendren, enn men wilt dat hy hem an zyn wyſheyt ende natuerlyck hemels verſtant, tot eenen heymelicken raet van zynder Maieſteyt ghemaect heeft, zyn ſtadelic by zyn, ende gheſelſchap ſeer begheerende.

Fol. CXXXII: Item Joannes van Eyck den Prince van alle ſchilders heeft te Brugghe ook een memoriael van zynder conſte ghelaten.

Fol. CXXXIII: Bei der Beſchreibung von Ypern: In die kercke ende Prooſtie van ſinte Marten, wiert bewaert een Tafereel, daer ons lieue Vrouwe, met haer kindekin in ghefigureert ſtaet, ende eenen Abt oft Prooſt daer voren knielende, de Deuren zyn onvuldaen, ende hebben elck twee paercken als van den bernenden Eglentier, Gedeon Vlies, Ezechiels poorte, ende Aarons roede, die al op de maechdelicheyt van Maria correſponderen, wel beſiens weerdich, oock ghemaeckt by meeſter Joannes van Eyck, welcs werc meer hemelſch, dan meinſchelic ſchynt, waer af wy voren gheſchreven hebben.

Vaernewyck stammte aus einer alten Genter Patrizierfamilie, interessirte sich viel für die Eyck, wie aus seinen Notizen hervorgeht, und kann für einen wohlunterrichteten Zeugen gelten. Während fast alle vor und nach ihm erschienenen Erzählungen über die Eyck nach einem stets wiederkehrenden Schema gearbeitet sind, erzählt er behaglich, wenn auch etwas kunterbunt, was er weiss, aber leider erzählt er nicht Alles, was er weiss. Er giebt als Erster die Erklärung des Namens van Eyck, spricht von der Schwester Margarete, von der ihm aber nicht mehr bekannt gewesen zu sein scheint, als was auf ihrem Grabstein zu lesen war, er hat noch gute

Kenntnisse von der hohen Stellung, die Jan am Hofe seines Gönners einnahm, er spricht auch von den Bildnissen der beiden Maler, die sich auf dem Genter Altar befinden sollen. Der Genter Geschichtsschreiber betont nun nachdrücklich, dass Jan ein grösserer Künstler als Hubert gewesen sei, und dieses Zeugniss ist deshalb von so grossem Werth, weil Vaernewyck doch auch für Hubert ein lebhaftes Interesse besessen und die Altarinschrift gekannt hat, auch konnte er, vermöge seiner vorzüglichen persönlichen Verbindungen, so gute Auskünfte erlangen, wie sie zu seiner Zeit nur erhältlich waren. Wir werden auch sehen, dass man damals noch ziemlich gute Kenntnisse über die Eyck besass: immerhin ist der oben erwähnte Zusammenhang von Vaernewyck mit Münzer zu berücksichtigen. Beider Angaben über Gent klingen sehr ähnlich.

Von Vaernewyck ab erfahren wir nichts Neues mehr von Bedeutung über das Leben und Schaffen der Brüder van Eyck; aber einige beachtenswerthe Aeusserungen über sie mögen hier noch nachgetragen werden. Aus dem XVI. Jahrhundert stammen noch sechs, von denen die des 1595 verstorbenen Annalisten **Opmeerus** und die des Jacobus **Marchantius** aus dem Jahre 1596 zuerst genannt seien, weil sie sich einigermassen sicher datiren lassen, während die übrigen eben nur im Allgemeinen dem letzten Viertel des XVI. Jahrhunderts zugeschrieben werden können. Opmeer hatte viel Umgang mit Künstlern, und es mag zum Theil daher kommen, dass er in seinem erst 1611 gedruckten *opus chronographicum orbis universi* S. 167 des Jan van Eyck mit folgenden Worten gedenkt: Promeruit et non vulgarem laudem Joannes Eickius, docens colores oleo seminis lini contrito quam diutissime ferre aetatem, in multaque durare saecula: picturam quoque barbarie extinctam resuscitando. Opus eius erat tabula illa Agnus Dei dicta, in D. Joannis Gandavi; quam Philippus Austriacus II, Hispaniarum Rex locarat 2000 ducatis imitatione exprimendam Michaeli Cochsieno. Ebenda S. 406 schreibt dann Opmeer zum Jahre 1410: Hac tempestate floruerunt Gandavi Joannes Eickius cum Huberto fratre suo maiore natu, summi pictores. Quorum ingeniis primum excogitatum fuit colores terere oleo seminis lini. Nec modo tabulas pinxerunt suis Belgis: sed complures ipsorum tabulae ad Alphonsum Neapolim et Laurentium Medicem Florentiam transmissae in magno apud eos precio fuerunt. — — Porro Joannes Eickius iuvenis Brugis obiit: et Hubertus grandaevus.

Gaudae (sic!): orti Masaico Taxandriae opido ad flumen Mosam. Hic in D. Joannis, sepulcro Flandricis carminibus annum obitus 1426 decimo quarto Kalendas Octobris indicantibus ornato, fuit conditus ille in S. Donatiani, ubi eius Epitaphium, elegiaco carmine Latino columnae appensum legitur:

Hic iacet eximia clarus virtute Joannes
In quo picturae gratia rara fuit.
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles

Arte illi inferior hac Policletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Que talem nobis eripuere virum.
At cum sit lacrymis incommutabile fatum,
Vivat ut in coeli parte precare Deum.

Opmeer's zwei Notizen passen nicht sehr gut zusammen. Die erste, deren Redaction einigermassen selbständig aussieht, spricht nur von Jan; die zweite aber, deren Anfang sicher aus irgend einem Buche genommen ist, wie die in letzter Linie auf Vasari zurückgehende Aufzählung der in Italien befindlichen Bilder Jan's beweist, fasst beide Brüder als gemeinsam arbeitende Meister zusammen. Wie immer auch dieser Widerspruch zu erklären sei, so ergiebt sich aus ihm, dass schon am Ende des XVI. Jahrhunderts die Confusion einzureissen begann, unter der wir später Mander's Bericht leiden sehen. Opmeer überliefert uns Jan's Grabschrift in einer Fassung, die an mehreren Stellen von der bei Vaernewyck gegebenen abweicht. Seine Lesart ist an sich die reinere; ausserdem sagt Vaernewyck bei der Beschreibung der Stadt Brügge, dass er in ihr nicht so wohl bewandert wäre wie in Gent. Es mag also der Fall sein, dass Vaernewyck Jan's Epitaph nicht eigenhändig nach dem Originale kopirt hat, wie er das von Hubert's Grabschrift so stolz erzählt, und dass er eine ihm handschriftlich oder sonstwie überlieferte, nicht ganz correcte Fassung in sein Buch aufgenommen hat. Die beiden Epitaphien waren ja, wie wir sogleich sehen werden, handschriftlich verbreitet. Bemerkenswerth ist, dass der fleissige niederländische Sammler Franc. **Sweertius,** dem wir manche schöne Künstlernotiz verdanken, in seinen 1608 (also vor Opmeer's Chronik) erschienenen Orbis christiani deliciis Jan's Epitaph in derselben Form giebt wie Opmeer und dass er, der sich so sehr für die Künstlergrabschriften interessirte, die des Hubert nicht bringt, obwohl sie ihm bekannt sein musste.

Die Stelle in des gelehrten Marchantius viel citirter *Flandria descripta* hat zwar einen recht eigenthümlichen Anfang, ist aber eben wegen dieser Einleitung nicht ohne Belang. Marchant sagt gelegentlich der Aufzählung von Brügge's berühmten Männern: Neque forsitan hinc excludi velint, ubi lubentur habitarunt et pinxerunt, Michel Angelus et Bonarotus Florentini celeberrimi: neque Joannes Vaneickus, summi nominis qni primus oleo ex lini seminibus extuso, cepit picturae colores Brugae miscere ac perpetuare. Brugae sepultus. Quibus adiungi gaudent, Brugae nati, pictores famigerati, Hugo, Rogerius, Lancelotus, Porbussi: quales non pauci genitalem Gandavi etiam, Ipraeque ortum habuerunt. Die Stelle über Michelangelo beruht wohl auf Brügger Tradition und knüpft an die berühmte Madonna an. Es scheint nämlich, dass in Brügge sich nur im Allgemeinen die Kunde erhalten hatte, dass die Marienkirche ein Werk Michelangelo's besitze; man nahm aber nach einem auf der Münchener Staatsbibliothek befindlichen handschriftlichen Reisebericht aus dem XVII. Jahrhundert nicht mehr die Madonna dafür, sondern ein Gemälde,

das das Abendmahl darstellt. Aus solcher Verwirrung mag Marchant's kurioser Anfang zu erklären sein; dieser beweist aber jedenfalls das Eine, dass Marchant den Vasari nicht gekannt hat, und ferner, dass er auch nicht auf Vaernewyck fusst; denn Vaernewyck zeigt sich bei der Beschreibung der Stadt Brügge über die Geschichte von Michelangelo's Madonna wohl unterrichtet. Wir dürfen also Marchant's Notiz als Reproduction der Brügger Localtradition nehmen und in anbetracht der Bedeutung dieses gelehrten Schriftstellers besonders darauf hinweisen, dass er nur von Jan, nicht aber von Hubert spricht.

Es sei gestattet die chronologische Reihenfolge zu durchbrechen und ein sehr interessantes, zweifellos auf Brügger Tradition beruhendes Zeugniss einzuschalten, das allerdings nicht mehr in das XVI. Jahrhundert gehört. Im Juni 1605 führten die Zöglinge des Brügger Jesuiten-Collegs nach der bekannten Jesuitensitte ein lateinisches von ihnen selbst verfasstes Drama auf, das unter dem Titel Iudicium panegyricum quadrimembris Flandriae im gleichen Jahre gedruckt worden ist. So langweilig die wenig geschmackvolle Allegorie auch ist, so hat sie doch grosses Aufsehen gemacht und sie enthält einen nicht unwichtigen Künstler-Katalog, den ich hier in extenso veröffentliche: Eine der allegorischen Figuren sagt nämlich zu Flandern's Ruhm und Preis:

Quot enim hic ab ingeniosissimis hominibus ad vitam humanam artes inventas et exteris traditas, alibi vero inventas, quot hic summa cum Flandrorum ingeniorum laude perfectas esse accepimus? notae et celebratae sunt; (meminisse tantum oportebit) et celebratae externis potius, quam nobis, illis nostra merito demirantibus, quorum admirationem nobis tollit quotidianus usus. Picturam, tam celebratam olim artem, et apud omnes homines tam excultam, summum tamen suae perfectionis, summum suae venustatis volorem, non alio loco quam in Flandria reperisse, quis non Flandriae summae excellentiae fuisse dicat. Fuisse Apellem, Zeuxim, Aglaophonta, similesque pictores, quibus in arte sua nihil deesse videretur: et tamen a Flandria inventum perfectumque esse, quod ne illi quidem omnibus ingeniorum nervis excogitare potuerunt: quis te Flandriam non dicat omnibus omnium nationum, omniumque temporum ingeniis antecellere? O felices terrarum orae! in quas tua Flandria, tam rara ingenia delata sunt. O beatae gentes, atque nationes quibus tam singularia picturae inventa videre concessum est. Nobilis tu! quae invenisti, quae patefecesti, quae per universas orbis plagas emisisti. Tu enim illa es Flandria, quae Brugis illo auctore Joanne Eickio, novas et ante illum diem mortalibus inauditas pingendi artes excogitasti: pingendi? immo vero picturas et picturis res qualibet aeternitati commendandi facultatem assecuta es. Tu es illa, quae efficacem olei lini, ad picturas quasi immortalitate donandas, tibi, tuis posteris, et quibuscunque gentibus patefecesti: Cuius prima ab orbe condito oleacea illa Eickiana opera qui Gandae, qui Brugae, qui Iprae videt, miratur effingi potuisse, effecta sic servari, servata non veterascere. Quae tu Ganda dum Philippo II, Hispaniarum Regi exhibebas, Regiam Maies-

tatem in eam rei admirationem, et desiderium rapuisti; ut duobus ducatorum millibus, alterum exemplar effingendum curare non dubitarit. Recense nunc, Flandria quot hunc Eickium subsecutos celeberrimi nominis pictores apud te videris: Quot Gandenses Justos, Huremboutios, Skeiserios, quot Iprenses, Carolos, quot Benincos, Hugones, Rogerios, Lancelotos, Pourbussos Brugenses pridem genueris: quorum arte nobilissima sic excelluisti, ut exteris nationibus et Principibus tantae fores et admirationi et voluptati: Recense quos Romanos, quos Florentinos, quos Urbinates, Germanos, Galliae, Angliaeque Reges sic picturis delectasti, ut cum videndis operibus satiari non possent, tibi etiam quoquo pretio vel prece auctores ipsos in aulas suas eripuerint. Forte virorum exempla tuae laudi non propria videbuntur. Mulieres autem hac arte adeo celebres tibi fuisse, ut in florentissimas potentissimorum Regum familias accerserentur; cui hoc tecum commune esse potuerit? Omnes enumerare non est tam angusti temporis: duabus illas ab Henrico Angliae Rege qua muneribus qua pollicitationibus evocatas, Susannam Gandensem, Lucae Huremboutij sororem, et Levinam Brugensem Simonis Beninci filiam memoria repete: quarum artibus et picturis, quamquam cum stupore Anglia ornata, Patria ipsa mihi videtur ornatior.

Hier haben wir die schon von den früheren Schriftstellern her bekannten Angaben, aber controlirt an der Brügger Localtradition; denn dass die universell gebildeten Jesuiten, denen es hier offenbar darauf angekommen ist, den grossen Flandrischen Städten — nicht etwa Brügge allein — liebenswürdige Verbindlichkeiten zu sagen, sich nicht genügend informirt hätten, das kann man nicht gut annehmen. Da aber hier eben das Jesuiten-Colleg von Brügge in Frage kommt, so dürfen wir auch sicher sein, dass in dieser Stadt das geglaubt wurde, was die prunkvolle Lobrede sagt. Es ist jedoch umgekehrt nicht anzunehmen, dass Hubert übersehen worden wäre, wenn sein Name besonderen Klang in Brügge besessen hätte.

Die Brügger Localtradition vom Ende des XVI. Jahrhunderts stimmt also zu der von Gent, wie sie uns Münzer's Erzählung von der hohen, dem Jan zu Theil gewordenen Gratification wiederspiegelt. Marchant's Notiz wurde übrigens noch lange Zeit nachher viel gelesen und sie wird noch mehrmals von A. **Sanderus** citirt, ferner kehrt sie wörtlich wieder in dem *Ulysses* des **Gölnitzius** von 1631 und auch Martin **Zeiller** beruft sich in seiner 1649 zu Ulm gedruckten „Neuen Beschreibung des Burgundisch Niederländischen Craises“ auf sie.

In das XVI. Jahrhundert wird wohl auch die ebenso berühmte, wie langweilige Ode des **Lucas de Heere** gehören, die uns Carel van Mander in etwas veränderter Form aufbewahrt hat. Sie wurde von Springer nicht abgedruckt; weil sie uns nichts Neues sagt. Sie ist eben genau genommen nichts anderes als der in Verse gesetzte Bericht Vaernewyck's. Da nun einerseits Heere, der als glücklicher Besitzer von Arbeiten, die dem Jan zugeschrieben wurden, sich um den Künstler wohl gekümmert haben

wird, Vaernewyck's Angaben für so richtig hält, und da man anderseits in Sanct Bavo die Ode gar neben dem Altar aufhängen liess, so ist das an sich so unbedeutende Elaborat des Malerdichters doch von Werth für uns. Das ist der Grund, weswegen ich es hier abdrucke:

Een lof en prijs des wercks, dat S. Jans in Capell „es,
Van ſchilderien, ghemaeckt by die Meeſter Jan „hiet,
Gheboren van Maſeyck, te recht een Vlaemſch Appelles:
Leeſt neerſtich, wel verſtaet, en op het werck dan „ſiet.

Ode.

Ghy Conſt — beminders comt, van alderley gheſlachten,
Beſiet dit Dedaels werck, een ſchat, een edel pandt,
Daer Croeſus rijckdom groot niet by is weerdt om achten:
Want't is een Hemel — gaef, om chieren Vlaenderlandt.

Comt, ſegh ick: maer aenmerckt aendachtigh met verſtandt,
Op yeder eyghenſchap des wercks, ghy vindt midts deſen
Een Zee die overvloeyt van Conſt, aen elcken cant,
En daert al om te ſchoonſt voort doet, om zijn ghepreſen,

Den Vater Godlijck ſiet, aenmerckt Joannis weſen,
En hoe Maria toont en lieflijck ſoet ghelaet,
't Schijnt datmen haren mondt, met innicheyt ſiet leſen,
En hoe wel is ghemaeckt de Croon, en al't cieraet!

Siet hoe verſchrickelijck, en levend' Adam ſtaet.
Wie ſagh gheſchildert oyt ſo vleeſchigh een lichame?
Het ſchijnt dat hy ontſeght, en weyghert Evams raedt,
Daer ſy hem lieflijck biedt, een Vijgh, haer aenghename.

Door Hemel — Nymphen ſoet, door d'Enghelen bequame,
Maet — ſinghende in't aenſien, met vreucht elck wort gheſpijſt,
Elcx onderſcheyden ſtem men kent nae den betame:
Want yeders oogh en mont natuerlijck dat bewijſt.

Doch niet dan al vergheefs, men yet beſonders prijſt,
Daer 't al zijn om te ſchoonſte en rijckſte edel juweelen:
Want 't ſchijnt dat hier al leeft, en uyt de Tafel rijſt:
't zijn ſpieghels, ſpieghels zijn't, neen't zijn gheen Tafereelen.

Hoe eerbaer deeghlijck ſiet zijn d'ouders, jae den heelen
Gheeſtlijcken reynen ſtaet, die hier neemt zijnen lijdt?
Hier ghy ô Schilders ſiet, noch onder ander deelen,
Voorbeeldt van laken goet, oft emmers nae dien tijdt.

Den Maeghdekens oock ſiet, hen weſen elck verblijdt,
Der welcker zedicheyt, wel d'onſe mochten leeren.
Aenmerckt hoe ſtatigh prat daer in den deuren rijdt,
Elck Coningh, Vorſt, en Graef, verſelt met groote Heeren.

By deſe men te recht den Schilder ſiet verkeeren,
Die jongſt was, hoe wel beſt, en 't werck al heeft volendt,

Een Pater noſter roodt draeght hy op ſwarte cleeren,
Hubert rijdt boven hem als oudſte Broer bekent.

Hy hadde 't werck begonſt, alſoo hys was ghewent:
Maer d'al — vernielſche Doot zijn voorneem heeft verondert.
Hy ruſt begraven hier, de Suſter hem ontrent,
Die met haer ſchilderije oock menigh heeft verwondert.

Ay ſiet noch op dit werck: hoe gantſchlijck afgheſondert
Js aenſicht van aenſicht in weſen over al!
Wat trony men hier ſiet, van meer als drymael hondert,
Gheen d'ander en ghelijckt, in ſulck een groot ghetal.

Ten anderen, wat lof men hem toeſchrijven ſal?
Dat al zijn verwen ſchoon door oudtheyt niet beſwijcken
Jn ſchier twee hondert Jaer: maer houden dueriqh ſtal,
Dat ſietmen nu ter tijdt aen weynich wercken blijcken.

Vry deſen Conſtenaer den roem heeft moghen ſtrijcken,
Te zijn een Schilder recht, en oprecht Meeſter goet:
Vier deelen had hy doch, die Schilders wel ghelijcken,
Ghedult, onthoudt, verſtandt, en gheeſt in overvloet.

De ſcherpheyt openbaert zijn lydſaem ſacht ghemoedt,
't Onthoudt, en groot verſtandt in alles t'onderſcheyden,
Met welſtandt, maet en Conſt, dat elck zijn werck wel doet,
En gheeſt deed' hem gheſchickt, d'Hiſtory wel beleyden.

Te meer noch zijn gherucht is loflijck uyt te breyden
Dat hy in ſulcken tijdt, en plaets te bloeyen plagh,
Doe hy geen ſchilderie, om d'ooghen in vermeyden,
Oft beter voorbeeldt oock, als wel zijn eyghen ſagh.

T'ſchrijft een Jtaliaen, datmen ghelooven mach,
Dat deſen Jan van Eyck heeft d'Oly — verwe vonden:
Van dry ſchoon ſtucken wercx, van hem doet hy ghewach,
Die in Florencen ſchoon, t'Vrbijn, en Napels ſtonden.

Waer hoortmen erghen meer ſoo wonder dingh vermonden,
Dat ſulck een ſchoon nieuw Conſt, ſoo heel volmaect begint?
Van dees Maeſeyckers twee, en weetmen niet t'oorconden
Wie dat hun Meeſter was, t'beſcheyt men niet en vindt.

Ten reckten was dan Jan zijn leven langh bemint,
Van d'Edel Graef Philips, zijn jonſtigh Heer vol trouwen,
Die hem in eeren hiel, en hadde heel gheſint,
Als blinckende cieraet, van t'Nederlandt ghehouwen.

Zijn werck dat was gheſocht uyt alderley Landouwen,
Daerom men weynich meer vindt als dees Tafel yet,
Dan datmen ſlechs noch eene in Brugghe mach aenſchouwen,
En eene t'Jper noch, die doch voldaen is niet.

Van deeſer Weerelt vroegh dees edel bloeme ſchiedt,
Die uyt ſoo ſlechten Stadt, uyt Maeſeyck is becleven,
Te Brugghe t'lichaem ruſt, daer hy zijn leven liet:
Maer zijn naem en gherucht, onſterflijck ſullen leven.

Ons Graef Coningh Philips dit werck ſoo heeft verheven,
(Ghelijck als hy heeft ſin in alle Conſt eerbaer)
Dat hy dit nae liet doen, en heefter voor ghegheven
Vier duyſent guldens oock, oft op een weynich naer.

Michiel Coxcie vermaert, den tijdt van een twee Jaer
Was doende om dit te doen, ter plaets in dees Capelle,
Zijn eer' heeft hy betreft, en wel ghenomen waer,
Van 'terſte tot het leſte, als conſtigh werck — gheſelle.

In Spaengien dees Copie is (op dat ick't vertelle)
Te Vendedoly nu, tot een ghedachte bloot
Van onſes Conings liefde, als die ick boven ſtelle,
Van Eyck, en oock Coxcy, tot lof en eere groot.
Schade leer u.

Die drei anderen noch vom XVI. Jahrhundert stammenden Aussagen befinden sich in Manuscripten, die noch in Gent aufbewahrt werden. Ich danke ihre Kenntniss dem Herrn N. de Pauw in Gent. Die erste ist die bekannte Copie der Altarinschrift, die der tüchtige Sammler und Gelehrte Christoph de **Huerne** angefertigt hat und von der Herr Rob. Schoormann in Gent eine aus dem Jahr 1812 stammende Abschrift besitzt. Wie mir der Besitzer gütigst mittheilt, besagt die Stelle Folgendes: Epitaphium Johannis van Eyck excellentissimi pictoris, qui pinxit tabulam vnlgo dictam de Adam et Aevâ, continens X⁰. Dit ſtaet up den boort van Adam et Aevâ.

Pictor Hubertus Eeyck, major quo nemo repertus
Incepit pondus, quod Joannes arte secundus
Frater perfectus, Judoci Vyd prece fretus
VersV seXta MaI Vos CoLLo C a Cta tVeri. 1432.

Der Titel von Huerne's Schrift lautet: Sepulturen en monumenten van de ſtadt Ghendt. Huerne sah also in Sanct Bavo auch Jan's Epitaph, was mit der sogleich anzuführenden Nachricht eines anderen handschriftlich überlieferten Genter Inschriftenwerks übereinstimmt. Dieses befindet sich im städtischen Archiv von Gent und stammt aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts, muss aber auf eine ältere Sammlung zurückgehen; denn es bringt auch Inschriften von Monumenten, die im Bildersturm zu Grunde gegangen sind. Man nimmt darum an, dass die Grundlage der Sammlung von Corneille **Gaillard** stamme, der von 1549 bis 1563 daran arbeitete, ein vollständiges Epitapharium von Gent zusammenzustellen. Die nachfolgende Stelle könnte übrigens nur zum Theil von dem 1563 gestorbenen Gaillard herrühren; denn sie beruft sich auf Vaernewyck's 1568 erschienene Historie van Belgis. Bei der Aufzählung der an der Südseite von Sanct Bavo angebrachten Gedenkschriften sagt nun unser Manuscript:

Sint Jan's kerk te Gent.

Daer is het epitaphie van **Jan van Eyck**, den excellenten ſchildere, die gheſchildert heeft de autaertaefele van **Adam en Eva**, in welcke es gheſchildert de zeven zalicheden zeer excellent, in de keercke van Ste Baefs, in een capelle van zuuden, het zelve epitaphie hanghende in de kercke van Ste Donaes te Brughe, daer hij begraeven es. Dezen es inventeur gheweeſt van tminghelen de lijzaetolie met de verreurven, op dat ſe neminermeer verghaen zauden; hij was de jonxſten broeder van **Hubert**, die deze autaertaefele beghonnen hadde; zij waren van gheboorte uut de Kempen, uut het dorp **Mazeyck**, waerdeure zij den naeme ghecreghen hebben **van Eyck**, ontrent de Moſelle gheleghen. Js te noterene dat bij **Jan van Eyck** ghemaect ende ghelevert een tafereel te Napels, een te Florence, ende een te Urbin in Jtalien, van olyveruwe, want hij de conſte vant van olie te minghelen in de verrewe, zoo Marcus van Vaernewyck, hiſtoriograef ſchrift, lib. 4, cap. 47, van **Hubrecht van Eyck**, ontrent déerſte colomme zoo ghij incompt, op eenen zaerck, daer eenen dooden op ghefigureert ſtaet, hebbende een tafereel van metael in zijn boſt waer inne ſtaet tnaervolghende:

„Spieghelt U an my, die op my treden;
Jck was als ghy, nu ben beneden,
Begraeven doot, alſt es anſchynen.
Myne halſe raet, conſt noch medecinen.
Conſt, eere, wyſheyt, macht, rycheyt groot
Es onghеſpaert, als compt die doot.
Hubrecht van Eyck was ic ghenaempt,
Nu ſpiſe der wormen, vormaels bekent
Jn ſchilderyen zeer hooghe gheert;
Corts na was het te niete ghekert.

Jnt jaer des Heeren, des zyt ghewis,
Duuſt vierhondert twintich en zes,
Jn de maent van Septembre acthien daeghen viel,
Dat ick met pynen gaf God myn ziel.
Bidt God voor my, die conſt minnen,
Dat ic zyn aenſchyn moet ghewinnen,
En vliet zonde; keert u ten beſten
Want ghy my volghen moet ten leſten."

Dezen **Hubrecht** was broeder van **Jan van Eyck**, den Schildere, die de taefele van **Adam ende Eva**, dat ſchoon ende excellent ſtick, gheſchildert heeft, zoowy vooren gheſeit hebben; ende hy es daer naer tleve gheſchildert te peerde met eenen zwarten mantele, met een roetroeſenen hoyken ofte paternoſterken; ende **Hubrecht** es nevenſ hem an zyn zyde te peerde, die veel jongher was, ende jonc overleden. Ende Philips de Charolois, graeve van Vlaenderen, zoone van Jan de Digeon, nam hem in zynen dienſt, zoo men zecht, om zynen goeden ende excellenten gheeſt. Dezen begonſt het tafereel eerſt te ſchilderen, maer **Jan** heeft het principaelſte ende meeſte werck ghevrocht, twelck tafereel heeft doen maeken **Joos Vydt**: den auden voorſchepen der ſtede van Ghendt *anno* 1433.

Das Wichtigste an dieser Notiz ist ohne Zweifel die sehr willkommene und mit einer später noch zu citirenden Aussage Maximilian Vriendt's übereinstimmende Angabe, dass Jodocus Vydt, der Stifter des Genter

Altars, identisch ist mit jenem Josse Vydt, der in Philippe de l'Espinoy's verdienstvoller Liste der Genter Schöffen und Bürgermeister (Douai 1641) wiederholt vorkommt. Es sei gestattet, hier das Wenige anzuführen, was wir über ihn und seine Frau wissen. Er war der Sohn des Nicolaus Vydt und der Amelberghe van der Elst. Obwohl seine Familie sehr begütert war, scheint sie doch erst durch ihn zu grösserem Ansehen gelangt zu sein und wohl durch seine Ehe mit Elisabethe Borluut, die aus einem der mächtigsten Geschlechter von Gent stammte. 1396 wird er zum ersten Male genannt; er tritt als 7. Schöffe der 2. Bank in die Verwaltung Gent's ein. Ob er sich bewährt hat oder nicht, wissen wir nicht; jedoch schweigen die Listen über ihn bis zum Jahre 1416, wo er abermals 7. Schöffe der 2. Bank ist. 1426 scheint seine Stellung gefestigt zu sein; denn er rückt in die erste Bank vor, deren 4. Schöffe er wird. 1431 bekleidet er dasselbe Amt und 1434 erscheint er gar als 1. Schöffe der 1. Bank, das heisst als Oberbürgermeister von Gent. (Sanderus setzt irrthümlich das Jahr 1433 dafür an.) Wir sehen also, dass seine Macht ungefähr von 1425 ab stetig wächst, und da er ohnedies kinderlos war, so mag die Stiftung des Genter Altars wohl mit dieser Zunahme an Ansehen zusammenhängen. Wie schon oben mitgetheilt, hat er übrigens noch auf seinem Gute zu Beveren in dem Waesland ein Spital gegründet. Gestorben ist er zwischen 1434 und 1443 und wohl am 18. Juni; denn an diesem Tage wurde, nach der von Napoleon de Pauw im *Obituarium Sancti Johannis* mitgetheilten ausserordentlich reichen Seelmessstiftung, sein Andenken von der Kirche Sanct Bavo gefeiert. Elisabethe Borluut starb den 5. Mai 1443 als kinderlose Wittwe. Die Erinnerung an Josse Vydt muss noch lange in Gent lebendig gewesen sein, wie die oben aus Schaye's Dagboek der Gentsche Collatie citirte Erzählung von des französischen Dauphins Bewirthung in „weiland Josse Vydt's Haus" beweist. Auch kannte man, wie einzelne der noch anzuführenden alten Zeugnisse darthun, im XVII. Jahrhundert, als doch die Inschrift des Altars verdeckt war und die eigentliche Vydtkapelle in Sanct Bavo schon lange demolirt war, noch immer den Namen des Stifters, und Gramaye schreibt ihm gar die Erfindung des Altars zu.

Wichtig ist an der Notiz des Manuscriptes vom Genter Stadtarchiv ferner die Bestätigung von de Huerne's Angabe, dass in Sanct Bavo die Copie von Jan's Epitaph angebracht war. Eine Verwechselung kann hier nicht vorliegen; denn das Manuscript meldet ausdrücklich, dass das gleiche Epitaph sich in Sanct Donatian zu Brügge über Jan's Grab befinde. Bemerkenswerth ist dabei, dass dies der Fall war zu der Zeit, wo die Inschrift des Altars noch zu lesen war und, wie wir aus den verschiedenen Copien wissen, auch gelesen wurde. Man muss wohl in Gent besonderen Grund dafür gehabt haben, dass man neben Hubert's Grabschrift auch die des Jan sehen wollte und da, der Inschrift zum Trotz, immer Jan als der grössere der beiden Künstler bezeichnet wurde, so mag dieser Glauben wohl Ursache gewesen sein, dass Sanct Bavo auch

Jan's Epitaph besitzen wollte. Im Uebrigen beruft sich das Manuscript auf Vaernewyck, dessen Angaben es ausführlich, aber flüchtig und am Schlusse sogar incorrect wiederholt.

Auf Vaernewyck beruht endlich auch ein drittes Epitaphienwerk, das auf der Bibliothek der Genter Universität aufbewahrt wird. Es enthält eine Copie der Altarinschrift, aber in wenig zuverlässiger Form. Jan's Grabschrift ist mit allen Druckfehlern aus Vaernewyck übernommen und desgleichen stammt von diesem die Wiedergabe von Hubert's Grabschrift. Von Werth ist, dass dieses Manuscript ausser dem Namen des Vydt, auch den der Isabella Borluut kennt. Die Stelle lautet:

Epitaphium Joannis van Eyck, excellentissimi pictoris, qui pinxit tabulam vulgo dictam de Adam et Eva, continens septem beatitudines, figuratissimè politae, in ecclesia S^ti^ Bavonis Gandavi, in Sacello stirpis de Vyts et Borluut, ut patet in vausurâ sacelli retrò chorum ad latus meridionale, cum hâc inscriptione ad pedem dictae picturae.

Pictor Hubertus Eyck, maior quo nemo repertus,
incepit pondus quod Joannes arte secundus,
frater perfectus, Judoci Vyt prece fretus,
VersU seXta MaI Vos CoLLoCat CVnCta VerI 1432.

Idemque dictus Joannes van Eyck sepultus est in D. Donatiani ecclesiâ Brugis, cum hoc epitaphio.

Hic jacet eximâ clarus virtute Joannes etc.

Idem Joannes van Eeyck fuit inventor mixtionis olei vivi cum coloribus picturae, ut ille numquàm pereat. Erat frater junior Huberto van Eeyck, qui inceperat hanc tabulam Adami; natione erant ex Campiniâ, de oppido Mazeyck, in ripâ Mosae cituatum. Undè aliqui dicunt cognomen sumpsisse van Eeyck.

De alio fratre, Huberto van Eyck, in ambitu dictae ecclesiae S^ti^ Donatiani Brugis circa l^am^ columam humi in lapide, mortuum representans habens tabulam oeream in pectore, cum sequitur.

Spieghelt u aen my, die op my treden, ꝛc.

Utrumque fratrum, Joannem et Hubertum van Eeyck, traxit Philippus de Charlois Comes Flandrie, apud se ut fertur propter ingenij sagacitatem et multa de iis scribit Marcus van Vaernewyck, lib. 4, cap. 47.

Hier überrascht uns vor Allem die Angabe, dass auch Hubert van Eyck ursprünglich in Sanct Donatian zu Brügge begraben gewesen sei. Sie complicirt sich mit dem allerdings sehr bedenklichen Umstand, dass das noch erhaltene, kürzlich von Napoleon de Pauw herausgegebene Sterberegister von Sanct Bavo (Brüssel 1889), das weit über Hubert's Zeiten hinausgeht und sowohl den Jodocus Vydt, wie dessen Frau nennt, nichts von Hubert zu sagen weiss. Sollte sein Grabmal in Gent, das von mehreren zuverlässigen Zeugen beschrieben wird und das, wie Pauw überzeugend nachgewiesen hat — allerdings ohne die eingelassene Inschriftplatte — noch erhalten ist, nur ein Kenotaph gewesen sein, wie das des Jan? Endlich ist noch zu erwähnen, dass Opmeer Gauda als Sterbeort Hubert's angiebt; aber ob-

wohl sich diese Lesearт in zwei ganz verschiedenen Ausgaben seines chronographischen Werkes findet, glaube ich, dass sie nur auf einem Druckfehler beruht; denn neben der geläufigen Form Gandavum findet sich auch das weniger bekannte Ganda. Was nun die Angabe des Manuscriptes der Genter Universität anlangt, so neigt Napoleon de Pauw zu der Meinung, dass hier in dem ohnehin ziemlich ungenau abgefassten Manuscript ein Versehen des Schreibers vorliege. Diese Ansicht hat auch viel für sich; denn es ist doch unwahrscheinlich, dass der ganze Grabstein imitirt worden sei. Wo von der Copie von Jan's Epitaph die Rede ist, so sprechen die Texte ja ausdrücklich nur von der Inschrift, und es ist in der That nichts Besonderes darin zu erblicken, dass man eine kleine Tafel zum Andenken des grossen Mannes in der Kirche angebracht hat, die sich rühmen darf, ein Hauptwerk von ihm zu besitzen. Bei Hubert wird aber ausdrücklich vom Grabstein und nicht nur vom Epitaph geredet. Darum dürfen wir einstweilen recht wohl noch mit der Möglichkeit rechnen, dass Hubert in Gent nicht nur ein Grabmal, sondern auch wirklich seine letzte Ruhestätte gefunden hat; aber etwas genaues können wir bei der Verworrenheit unserer Berichte nicht sagen, um so weniger als Vaernewyck, dem wir die älteste Beschreibung von Hubert's Grabstein verdanken, ausdrücklich sagt, dass dieser nicht über dem wirklichen Grabe gestanden sei. Wie aber dem auch sein möge, so bleibt die Thatsache bestehen, dass die Epitaphien der beiden Brüder in Sanct Bavo neben einander zu sehen waren, und wir dürfen also nicht mehr wie früher aus dem Umstande, dass Hubert in der Vydt-Kapelle begraben sein soll, einen Schluss auf die Grösse seines Antheils am Genter Altare ziehen.

Endlich aber zeigt auch der Schluss des Manuscriptes der Genter Universität, der jedenfalls irrigerweise beide Brüder als Rathsherren Philipp's des Guten erwähnt, dass am Ende des XVI. Jahrhunderts bereits eine beklagenswerthe Confusion der Ansichten über die Brüder van Eyck einzureissen begonnen hatte, wie wir sie schon oben bei Opmeer constatiren mussten. Demgemäss wird es uns nicht wundern dürfen, wenn van **Mander's** 1604 erschienenes Malerbuch an einer hochgradigen Verworrenheit leidet und sich bereits mit willkürlichen Conjecturen befasst, z. B. das Alter der beiden Brüder aus ihren angeblichen Porträts berechnet und hieraus, wohl mit Hinblick auf die bekannten Verse des Lampsonius, den Schluss zieht, dass Jan der Schüler des Hubert gewesen sei. Carel van Mander's Erzählung hat für uns gar keinen positiven Werth. Neu ist in ihr nur die Mittheilung der Ode des Lucas de Heere, von der Mander's Bericht übrigens stark inspirirt ist, und die Erwähnung von Jan's Zeichnungen. Auch die Nachricht über Magarete van Eyck findet sich schon vor ihm, nämlich bei Vaernewyck; Seeck, der überhaupt die Quellen nicht genau kennt, hat also Unrecht, wenn er diese Angabe als die einzige neue und glaubwürdige Aussage Mander's bezeichnet. Mander scheint ferner bei der Benutzung seiner Quellen in Bezug auf Eyck recht naiv und oberflächlich vorgegangen zu sein, wie das seine

Beschreibung des Triptychons von Ypern beweist. Er hatte hierfür offenbar eine französische Vorlage, die von einem adorirenden Abt sprach *un abbé priant.* Durch ein seltsames Missverständniss machte Mander hieraus einen Abt namens Priant.

Höchst wichtig ist aber Mander's bis jetzt so gut wie nicht berücksichtigte Randbemerkung zu der Stelle von Lucas de Heere's Ode, die sagt, dass Hubert den Genter Altar begonnen habe. Mander schreibt hierzu: Dat Hubrecht 't werck op zijn ſelven had aenghevanghen, en acht ick ſoo niet te weſen. So confus also auch seine historischen Kenntnisse über die Brüder van Eyck gewesen sind, so bestimmt war seine künstlerische Anschauung von der Ueberlegenheit Jan's. Seiner Angabe, dass Jan der Schüler Hubert's gewesen sei, die sich ohnehin wie eine müssige Conjectur ausnimmt, wird dadurch ein ganz anderer Sinn verliehen, als man bisher anzunehmen gewöhnt war. Er hielt offenbar Jan für den grösseren Meister, der von Hubert nur die Handwerkspractiken erlernt hatte, ohne den aber Hubert nichts Bedeutendes zu leisten im Stande war. Ob Mander hiermit Recht hat oder nicht, ist ein Ding für sich; jedenfalls zeigt sein Vermerk zu Heere's Ode, dass er dieser Meinung war.

Interessant ist auch seine Randbemerkung zu Heere's Behauptung, dass Jan van Eyck in jungen Jahren gestorben sei: Sijn vroegh ſterven houd ick ſo niet te weſen: want hy eerſt in zijn onderdom een Siciliaen d'Olyverwe leerde. Mander kann also seinen Zweifel an der hergebrachten Tradition nur mit dem Hinweis auf Vasari's Legende von Antonello begründen; wir müssen darum, da deren Hinfälligkeit schon lang erwiesen ist, auch Mander's Einwand als hinfällig ansehen. Es bleibt also die einheimische, alte Ueberlieferung zu Recht bestehen, dass Jan van Eyck leider als verhältnissmässig junger Mann aus dem Leben scheiden musste.

Wenn Mander noch an dem alten Glauben festhielt, dass die Erfindung der Oelmalerei in das Jahr 1410 falle, so wendet sich Aubertus **Miraeus** in seinem 1608 erschienenen *Rerum toto orbe gestarum Chronicon* bereits mit einer sehr erfreulichen Selbständigkeit dagegen; im Uebrigen folgt er wie Opmeer einer vermuthlich sehr weit — über Guicciardini hinaus — zurückgehenden Sitte und schreibt zum Jahre 1410:

Joannes Eickius et frater eius Hubertus pictores eximij — Brugis Flandrorum emporio tunc celeberrimo florent. Sunt qui volunt eos natos et sic nuncupatos a Maseica vulgo Maes — Eyck, ditionis Leodicensis opido ad Mosam flumen sito. Horum alter Joannes, oleo ex lini seminibus extuso picturae colores primus miscuit, atque aeternos, ut sic dicam, adversus aevi iniuriam reddidit. Divinum hoc inventum plerique ad annum Christi 1410 referunt: sed ante annum Christi 1400 id Belgicis cum pictoribus Eyckium communicasse convincunt vetustiores tabellae coloribus oleo mixtis depictae: atque in his ea quae in templo Franciscanorum Lovanij spectatur: cuius quidem auctor sive pictor notatur obijsse anno 1400. Ceterum Antonellus Messinensis, Siculus, cum Brugis aliquamdiu versatus fuisset, colorum oleo temperatorum usum primus in Italiam attulit

eumque Domenico Veneto, et alijs pictoribus Italis commonstravit: ut Georgius Vasarius in suo de illustribus Italiae pictoribus opere fatetur. Tanta porro Joannis Eickij apud exteros fama, ut pictas ab eo tabellas Alfonsus Rex Neapolitanus, Fredericus II Urbinatium Dux, Laurentius Medicaeus, aliique Italiae Principes vehementer expeterent, atque e Belgio advectas ingenti sibi pretio compararent. Visitur hodie Gandavi in S. Joannis basilica cathedrali nominatissima Eickiorum tabula, septem misericordiae opera continens, una cum Adami et Evae imaginibus, in alis tabulae. Huius exemplar a Michaele Coxia efformandum curavit Philippus II, Hispaniarum Rex; quod in Hispaniam transvectum, hodie in Scuriaco Hieronymianorum coenobio, D. Laurentio martyri sacro, spectatur. Putatur antem tabula ista Gandensis ab Huberto Eickio primum incohata, sed illo ex vivis sublato a Joanne fratre perfecta. Hubertus obijt Gandavi anno 1426 ibidem in cathedrali aede sepultus. Joannes vero obijt Brugis ibidem in cathedrali S. Donatiano sacra conditus. Annum obitus eius nondum equidem comperi.

Crowe-Springer citirt auf Seite 29 den immerhin wichtigen Anfang dieser Stelle nach der Ausgabe von 1636, aber in lückenhafter Uebersetzung und macht dann die unter allen Umständen ganz unhaltbare Bemerkung: „Es wäre voreilig, aus dieser Stelle zu schliessen, dass die ganze Kunst der Oelmalerei schon vor den Brüdern von Eyck wäre erfunden worden. Miraeus sagt nicht mehr, als dass man schon im XIV. Jahrhundert die Farbstoffe (nicht die Firnisse) mit Oel mischte. Es ist überhaupt fraglich, ob er flache Tafeln und nicht polychromirte Sculpturwerke meint.“ Angesichts des oben mitgetheilten Textes ist es weiter nicht nötig, Crowe-Springer's wunderliche Behauptung zu bekämpfen.

Ehe wir die Bedeutung der Notiz des Miraeus untersuchen, sei erst noch ihre vielfach wörtliche Wiederholung citirt, die sich in den 1624 erschienenen Annalen Flandrien's des Emmanuel **Sueyro** findet, der, wie Opmeer, mit den Künstlern seiner Zeit bekannt war und von Rubens porträtirt worden ist. Auch dieser schreibt zum Jahre 1410:

Florecian en la ciudad de Brujas Juan y Huberto van Eycke hermanos, pintores y artifices insignes, que segun la opinion de algunos nascieron en Maes-eyck, lugar pequeño a la orilla de la Mosa y de la jurisdicion de Lieja. Hallò el Juan el modo de defender la pintura de las injurias del tiempo, mezclando les colores con el alzeite ò olio sacado de las simientes del leno, invencion rara y que se comunicò despues a otras naciones siendo el primero Antonello de Messina Siciliano (el qual se hallò en aquel tiempo en Brujas) que enseñò en Italia la forma a Domenico Veneto y otros pintores de aquella Region, donde como en todas fu celebrado el nombre de Juan van Eyck, honrando sus obras el Rey Alfonso de Napoles, Frederico el segundo Duque de Urbino, Lorenço de Medicis, y otros Principes, favoreciòle mucho Phelipe Conde de Charolois, hijo del Intrepido y conociendo las prendas del hombre y su grande entendimiento le recibiò entre sus consejeros estimando su parecer y compañia. Vee se

aun en la Iglesia de S. Juan de Gante el retablo des las siete obras de misericordia con las efigies de Adam y Eva en los lados, de que el Señor Rey Don Phelipe Segundo de gloriosa è immortal memoria, mandò sacar y llevar a España la copia hecha por Miquel Coxie: està en la capilla real de Madrid. Creese que fue el original començado por el Huberto, y que por su muerte le acabò Juan van Eyck que muriò en Brujas dò le enterraron en la Iglesia de S. Donaciano.

Sueyro schreibt ferner zum Jahre 1426: (el Duque de Borgoña) sintiò mucho la muerte del Señor de Himbercoout y de Mauricio de San Ligier y el saber que havia muerto en Flandes Huberto van Eyck.

Sowohl Miraeus wie Sueyro sagen uns im Allgemeinen nichts Neues. Es hat zwar viel Interesse, zu sehen, dass Miraeus sich mit ernsten Gründen gegen die hergebrachte Datirung von der Erfindung der Oelmalerei wendet; da wir aber die von ihm erwähnten Bilder in Löwen nicht kennen, und da er auch versäumt, den Namen des angeblichen Vorläufers der Eyck zu nennen, so sind wir einstweilen ausser Stande, seine Behauptung nachzuprüfen. Aber die Stellen gewinnen in anderer Hinsicht für uns eine ziemlich grosse Bedeutung.

Miraeus und Sueyro stimmen im Allgemeinen und vielfach sogar wörtlich überein. Sie müssen also in nahem Zusammenhang stehen. Sueyro's Bericht ist nun einige Jahre jünger als der des Miraeus, kennt aber dessen Einwand gegen die übliche Datirung von der Erfindung der Oelmalerei nicht: also hat Sueyro seine Kenntniss aus einem anderen Buche geschöpft und da er sich trotzdem mit Miraeus zum Theil wörtlich berührt, so müssen wir mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit annehmen, dass wenigstens der mit ihm übereinstimmende Theil von Miraeus' Erzählung auf derselben Quelle beruht. Diese aber ist weder Mander, an den man zunächst denken möchte, noch Guicciardini, noch Vaernewyck. Wir haben für sie eine noch unbekannte Redaction anzusetzen und zwar glaube ich, dass diese, wenn auch nicht gerade die Originalfassung der chronographischen Notiz war, die dem Guicciardini vorgelegen hat, so doch ihr nahe verwandt gewesen sein mag. Sie beschreibt nämlich das Wesen von Eyck's Erfindung in derselben laienhaften Weise wie Guicciardini und die übrigen Niederländer — mit Ausnahme des Malers Mander —. Während Vasari und Mander als Fachleute die technischen Vortheile erwägen, die die neue Farbenzubereitung bezweckte und erreichte, so wird in den übrigen Texten nur von der Dauerhaftigkeit und dem Glanz der Farbe gesprochen; das geht von Guicciardini bis Sueyro. Diese Uebereinstimmung ist um so auffallender als Vasari, auf den sich doch Alle berufen, den Werth der Eyckischen Farbe viel verständiger beurtheilt hatte. Die populäre Auffassung der niederländischen Schriftsteller mag wohl auf ein populäres Geschichtswerk zurückgehen, das in annalistischer Form unter dem Jahre 1410 von Eyck gesprochen hatte.

Wie tief die Sitte eingewurzelt war, beim Jahre 1410 die Erfindung

der Oelmalerei zu erzählen, beweist nicht nur die Notiz des Miraeus, die doch diese Datirung bekämpft, sondern auch die des **Locrius**, der in dem 1616 gedruckten Chronicon Belgicum (S. 495) mit ausdrücklicher Berufung auf den Zweifler Miraeus ebenfalls zum Jahre 1410 schreibt: Joannes Eickius et Frater eius Hubertus eximij pictores, Brugis Flandrorum, Emporio tunc celeberrimo florent. Horum alter Joannes oleum ex lini seminibus extusum picturae coloribus primus immiscere occipit, ijs adversus aevi iniuriam aeternum, (ut sic dicam) servandis. Vide A. Miraei chronicon ubi plura.

Die Vermuthung, dass diese auffallende Gemeinsamkeit sich daraus erklärt, dass für alle diese Berichte ein Urtypus existirt habe, auf dem schon Guicciardini und Lampsonius fussten, wird dadurch verstärkt, dass, wie schon oben bemerkt, Alle — mit Ausnahme des Vaernewyck und des redseligen Mander — demselben Schema folgen. In der That steht Sueyro dem Guicciardini näher als dem Mander, mit dem er doch ungefähr gleichzeitig war.

Sueyro hat, wie oben nachgewiesen wurde, wenigstens zum grossen Theil eine wörtliche Uebersetzung einer offenbar angesehenen Erzählung geliefert; dass nun diese wirklich einem opus chronographicum entnommen wurde, erscheint mir deswegen sehr glaublich, weil er Hubert's Tod in so auffallender Weise als ein Ereigniss des Jahres 1426 erwähnt. In dieser Hinsicht steht Sueyro ganz allein da. Es mag sein, dass er die Anordnung selbst getroffen hat, wahrscheinlicher ist es, dass er seinem Gewährsmann treuer nachgefolgt ist als einer der anderen. Was aus der Notiz über Hubert's Tod zu machen ist, darf jedoch einstweilen als offene Streitfrage stehen bleiben. Wenn sie auf sehr alter Ueberlieferung beruht, dann ist sie neben der Altarinschrift das wichtigste Zeugniss über die Bedeutung des älteren Bruders; wenn sie aber lediglich dem pedantischen Arrangement eines späteren Chronographen entstammt, der aus Vaernewyck's Erzählung die Angabe von Hubert's Todesjahr löste und in die entsprechende Rubrik seiner Annalen setzte, dann hat sie keinen Werth. Eine Enscheidung hierüber zu treffen, ist uns zur Zeit nicht möglich; sie hängt von dem glücklichen Funde ab, der uns in einer vor Guicciardini geschriebenen Chronographie den Urtypus der Darstellung wiederschenkt. Wichtig ist für diese Frage, dass die alten Chroniken, so weit sie mir bekannt sind, wie die des Meyer und des Desparsius nur den Tod der beiden Edelleute ad annum 1426 registriren. nicht aber den des Hubert.

Wenn Sueyro's Notiz wenigstens noch von secundärer Bedeutung war, so haben die der noch späteren Schriftsteller überhaupt keine mehr; ich lasse darum nur noch die Angaben des Antonius **Sanderus** folgen, der auch von Crowe-Springer als selbständiger Zeuge über die Eyck genannt wird, aber ein confuser Abschreiber ist. Die bei Crowe-Springer S. 46 sehr ungenau citirte Stelle findet sich in Sander's *Flandria illustrata* I, 81 und lautet vollständig: (In S. Bavoni sacra cathedrali) picturae etiam variae a celebrioribus Belgii penicillis; una prae omnibus micat, velut inter ignes

luna minores. Triumphus Agni celestis est, quem Joannes et Hubertus ab Eyck, Pictorum coryphaei, Justo Vitio Domino de Pamele Patricio Gandavensi pretium solvente elaborarunt. De hac imagine Vrientius illud Epigramma scripsit:

Quos Deus ob vitium paradiso exegit, Apelles
Eyckius hos Vitij reddidit aere Patres.
Arte modoque pari pariter concurrere visi.
Aemulus hinc pictor, fictor et inde Deus.

Tam vivis ea coloribus primos humani generis parentes exhibit.

Die Stelle ist zum Theil wörtlich aus des gelehrten **Gramaye** Antiquitates illustrissimi ducatus Brabantiae genommen, die zwar erst 1708 zum Drucke gelangten, aber schon gegen 1610 geschrieben wurden. Diese sagen ebenfalls bei der Beschreibung der Genter Kathedrale Folgendes:

Cuius ut fabricam tam superiorem quam subterraneam admirantur architecti; ita picturas pictores: Imprimis illam Adami et Evae, opus Joannis ab Eyck, inventum Justi Vitii Domini Pamelae in quam tabulam ita lusit noster Vrientzius.

Quos Deus etc.

Tam vivis ea coloribus primos humani generis parentes exhibet.

Das Epigramm aber ist citirt aus Maximilian **Vriendt's** *Urbes Flandriae et Brabantiae,* von denen mir die Löwener Ausgabe von 1614 vorliegt, die als Randnote nachstehende, wichtige Bemerkung giebt: *Jodici Vytii eq. Pameliaeque Walliae et Vyts capellae Domini, olim Gand. cos.* (= consulis). Woher Vriendt diese überraschend genaue Personalkenntniss von dem Stifter Vydt hatte, wissen wir nicht; jedenfalls zeigt sie, dass im Anfange des XVII. Jahrhunderts unter den belgischen Kunstfreunden noch mancherlei positive Kenntnisse über den Genter Altar erhalten waren, von denen wir nichts ahnen, wenn wir nur die Berichte der Malerbiographen und Chronisten lesen.

Die zwei anderen Stellen, wo Sanderus ausführlich über die Eyck handelt, stehen in „Antonii Sanderi, *De Brugensibus eruditionis fama claris libri duo*" und zeugen von der völligen, wohl zum Theil durch Mander verschuldeten Verwirrung, die hinsichtlich der Brüder Eyck im Anfang des XVII. Jahrhunderts herrschte. Ich citire sie, weil Crowe-Springer nun einmal, in allerdings ganz unbrauchbarer Weise, auf sie aufmerksam gemacht hat, und bemerke noch, dass Crowe-Springer's Hinweis auf Sander's Werk über die berühmten Männer von Gent auf einem Irrthum beruht. Ueber den älteren Bruder schreibt Sander S. 38:

Hubertus Eyckius Pictor inclyti nominis, frater Joannis, de quo infra, memoratur a Georgio Vasaro, ultimo volumine Commentariorum, quos scripsit de vitis clarorum Pictorum, Sculptorum et Architectorum, et a Ludouico Guicciardino in descriptione Flandriae. Eius opera et tabulae eleganti arte depictae visuntur in praecipuis Flandriae opidis.

Decessit Gandavi, et sepultus est in latere sinistro anterioris partis Ecclesiae D. Joannis Baptistae, quae tunc Parochialis, post Collegiata, nunc

Cathedralis auctoriate Pauli Tertij Papae Divo Bavoni sacra est. Miris laudibus et hunc extollit et merito quidem, Carolus Vermanderius magno suo de claris Pictoribus volumine teutonica Lingua scripto. Eius una è celebribus et prae caeteris eximia tabula visitur Gandavi in Aede eadem Bavoniana, de qua sic Vrientius: *Quos Deus etc.*

Ueber Jan schreibt Sander S. 49:

Johannes Eyckius Pictor celleberrimi nominis, frater Huberti, de quo supra, inuentor colorum oleo é lini semine expresso mixtorum, quibus ipse solebat sua pingere tam in tabulis ligneis quam telis. hic multas à se depictas imagines misit ad Alphonsum Aragonium Regem Neapolis, ad Federicum item Urbini Ducem, et ad Laurentium Medicem S. Hieronymum artificiosissime laboratum. Multa eius visuntur Ipris, Brugis et Gandavi, ubi honestissime vixit. Eius tabulam Gandavi in aede Cathedrali positam, quae Triumphus agni est, cum Philippus Secundus Hispaniarum Rex mirum in modum desideraret, nec auferre daretur, iussu Regis accepta duorum millium ducatorum mercede praeter victum et alias impensas, iterum pinxit Michaël Coxius. Memoratur hic Joannes a Georgio Vasaro et Ludovico Guicciardino, et Carolo Vermanderio, multisque elogiis celebratur. Sepultus est Brugis in D. Donatiani cum hoc Epitaphio: Hic iacet eximia clarus virtute Joannes, etc. etc.

Ausser diesen ausführlichen Stellen erwähnt Sander in seinen Werken die Brüder Eyck noch ziemlich häufig, aber in noch weniger berücksichtigenswerther Weise. —

Wenn wir das Resultat aus dem Vorstehenden ziehen, so ergiebt sich: Unsere Kenntniss von dem Leben der Brüder Eyck stammt durchaus aus niederländischer Tradition und ist nicht, wie bisher angenommen wurde, auf dem Umweg über Italien zu uns gelangt. Die Quellenschriftsteller, die am Meisten für uns in Betracht kommen, sind Guicciardini und Vaernewyck. Dagegen haben Vasari, van Mander und Sanderus, denen Ruelens und ihm folgend die spätere Geschichtsschreibung den grössten Werth beizumessen pflegte, über die Eyck aus eigener Kenntniss und Forschung nichts zu sagen gewusst, was wir in ihren, uns ja noch zur Verfügung stehenden Quellen nicht in besserer Fassung fänden. Werthvoll ist dagegen in den italienischen Berichten das Verzeichniss der von Jan herrührenden Bilder, die sich in Italien befanden; dabei scheint es aber, dass die zuverlässigste der verschiedenen Listen die des Facius ist. Was der Anonimo des Morelli dem Jan zuschreibt, kann nicht ohne Kritik hingenommen werden: so scheint mir die, übrigens nur vermuthungsweise, dem Jan zuerkannte Otternjagd nur mit Vorsicht in das Werk dieses Künstlers eingestellt werden zu dürfen. Vasari's Liste endlich bewegt sich in so unbestimmten Ausdrücken, dass ihr unbedingt die des Facius vorgezogen werden muss.

Was nun die Natur unserer niederländischen Quellen anlangt, so wirkt uns die Gleichförmigkeit ihrer Berichte so auffallend, dass wir die grösseren unter ihnen sämmtlich — mit Ausnahme des Vaernewyck und

des Mander — auf einen Urtypus zurückführen müssen, der uns zwar nicht bekannt ist, aber noch in den zahlreich, auch handschriftlich, erhaltenen Chronographien mit grosser Aussicht auf Erfolg gesucht werden mag. Die älteste Ableitung aus dieser Quelle wird wohl in Guicciardini's Erzählung zu erkennen sein, die ja schon viel zu späten Datums ist, als dass sie einer Grundlage hätte entbehren können. Was Vaernewyck betrifft, so scheint es, dass er aus alten Aufzeichnungen und Beschreibungen der Stadt Gent geschöpft hat, und die zum Theil wörtliche Uebereinstimmung seiner Aussagen mit denen des Hieronymus Münzer lassen die Möglichkeit offen, dass Vaernewyck mittelbar oder unmittelbar aus Münzer's Quelle geschöpft habe.

Die Zahl der Nachrichten ist viel grösser als bis jetzt angenommen wurde. Aus dem XV. Jahrhundert selbst stammen nicht weniger als fünf. Das XVI. aber bringt fast in jedem Jahrzehnt eine, mitunter auch mehrere. Unsere Tradition läuft also ununterbrochen, und zwar ist es wichtig, dass sie durch Münzer's Bericht, beziehungsweise durch dessen Genter Vorlage, auch in den Niederlanden bis in das XV. Jahrhundert zurück verfolgt werden kann. Bedauerlich ist nur das Eine, dass gegen den Schluss des XVI. Jahrhunderts eine jammervolle Verwirrung der Nachrichten eintritt. Sie wird wohl durch den Bildersturm insofern verschuldet sein, als dieser so viele gothische Gemälde vernichtete. Wenn die Bilder fehlten, mussten ja auch die Vorstellungen über sie und ihre Meister an Klarheit verlieren. Nicht unberücksichtigt darf aber auch die Wirksamkeit der Gegenreformation bleiben; diese stellte nicht selten die schlichten Werke der alten Meister auf die Kirchenspeicher, wenn sie sie nicht gar zerstörte; dazu kam noch die Verwelschung des Kunstgeschmackes: die Folge von alledem war aber, dass man zu Mander's Zeiten von der ohnehin schon in grauer Ferne liegenden Epoche der ersten Blüthezeit niederländischer Kunst nur recht unsichere Anschauungen besass. Die Verwirrung über die Geschichte der Brüder van Eyck aber wurde erst gross durch Carel van Mander's Malerbuch, dessen Verdienst durch diese Einschränkung nicht herabgesetzt werden soll.

Was uns nun die Quellen Bestimmtes aussagen, ist in wenige Sätze zusammen zu fassen. Am Beginn des XV. Jahrhunderts war Jan van Eyck der bedeutendste niederländische Maler. Er vollendete den Genter Altar, den Hubert angefangen hatte, aber Jan hatte sich gerade an diesem Werke so sehr hervorgethan, dass er eine überraschend hohe Summe über den ausgemachten Preis hinaus als Geschenk erhielt. Hubert selbst war auch ein tüchtiger Maler, trat aber gegen seinen Bruder so weit zurück, dass selbst jene Berichte, die noch in die Mitte des XV. Jahrhunderts hinabreichen, über ihn schweigen, während die späteren, auch wenn sie die Altarinschrift mittheilen, Hubert als den weniger bedeutenden bezeichnen. Jan dagegen nahm in Brügge am Hofe Philipp's des Guten, der von seinen Biographen einhellig als grosser Kunstfreund, auch als Sammler von Gemälden gerühmt wird, eine hohe Stellung ein; Jan starb

im kräftigen Mannesalter in Brügge und wurde daselbst in Sanct Donatian begraben. Ueber Hubert's Todesort gehen die Auskünfte nach drei, mindestens aber zwei Richtungen auseinander. Sicher ist nur, dass sein leeres Grabmal in Sanct Bavo in Gent zu sehen war; die Kirchenbücher dieser Kathedrale aber schweigen über ihn. Sein Todesjahr war 1426.

Die Grabschriften beider Brüder sind uns erhalten und zwar die des Hubert in recht zuverlässiger Form; die des Jan ist uns in zwei ein wenig von einander abweichenden Fassungen erhalten. Von wo aber diese auf uns gekommenen Abschriften von Jan's Epitaph genommen werden, wissen wir nicht. Der Umstand, dass Keiner der Biographen das Todesjahr, das doch sicher auf dem Grabstein stand, anzugeben weiss, spricht dafür, dass die Abschriften nicht nach dem Original in Brügge angefertigt wurden, sondern nach der in Sanct Bavo befindlichen Copie oder nach handschriftlichen Mittheilungen.

Die Brüder hatten noch eine kunstfertige Schwester, Namens Margarete, über die aber, gerade wie über Hubert, nur die Grabinschrift eine dürftige Kunde für die Nachwelt aufbewahrt hat.

Jan's Werke waren frühzeitig berühmt; man sah sie in den Kirchen von Gent, Ypern, Brügge, sowie in fürstlichen Sammlungen Belgien's und Italien's. Am meisten gefeiert war der Genter Altar, der als Jan's Werk galt, soweit wir seine Geschichte verfolgen können. Das ist um so auffallender, als die Inschrift, die neben Jan auch Hubert nennt, doch bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts hinein zu lesen und handschriftlich verbreitet war. Der Widerspruch der Inschrift gegen die übliche Tradition ist so gross, dass er nur unter einer Bedingung unberücksichtigt bleiben konnte: wenn man **wusste,** dass das in ihr dem Hubert gespendete Lob humanistische Hyperbel war.

Der Stifter des Altars war Jodocus Vydt, ein Patrizier und vielfacher Rittergutsbesitzer, der auch Oberbürgermeister von Gent war.

Mehr lässt sich aus den alten Erzählungen mit Sicherheit nicht entnehmen, wobei ich selbstverständlich hier die Urkunden im eigentlichen Sinne des Wortes, die von Jan van Eyck handeln, nicht in Betracht ziehe.

Zum Schlusse sei noch eine wunderliche Künstleranekdote beigefügt, die meines Wissens noch nicht veröffentlicht ist und sich in Reneri **Snoi** de rebus Batavicis (S. 154) bei der Charakteristik Philipp's des Guten von Burgund findet. Die Chronik wurde zwar erst 1620 von Sweertius veröffentlicht, ist aber vor 1532 geschrieben. Der gelehrte Chronist schreibt von dem kunstsinnigen Herzog: Pictura impense gaudebat, ut duos eius artis ac sui temporis praecipuos ad aemulationem concitaverit. Quorum unus ita prodigiose gradus penicillo parieti indidit, ut aemulum cum arbitris ingredientem, volentemque per eos ad opus scandere quod seorsim se finxisse diceret, suaviter luserit. Die Anekdote mag wohl auf Jan van Eyck gehen.

Ist der Bildercyklus „Ars moriendi“ deutschen oder niederländischen Ursprungs?

Zur Berichtigung der Streitfrage über das Blockbuch der Weigeliana und die Stichfolge des Meisters E. S.

Von **August Schmarsow.**

Das Verhältniss der deutschen Kunst zu der benachbarten der Niederlande wird, besonders im XV. Jahrhundert, immer in hohem Grade die Aufmerksamkeit des Kunsthistorikers herausfordern, auch wenn es sich zunächst nur um Einzeluntersuchungen auf beschränktem Specialgebiet zu handeln scheint. Die Frage nach der Priorität des Blockbuches „Ars moriendi“ (der Weigeliana) oder der Kupferstichfolge zur Sterbenskunst vom Meister E. S., die neuerdings mehrfach an dieser Stelle erörtert worden, bliebe am besten, sollte man meinen, dem Urtheil der wenigen bevorzugten Kenner überlassen, die in einem Kupferstichkabinet leben und in zahlreichen anderen, kleinen wie grossen Sammlungen für graphische Kunst berufsmässig zu Hause sind. Indess die Enge oder die Weite des Horizontes übt unwillkürlich ihren Einfluss auf die Entscheidung auch eines solchen Specialfalles aus. Selbst in dem geschlossenen Ring der Museumsbeamten, die solche Angelegenheiten unter sich ausmachen wollen, herrscht das Bewusstsein, dass der Standpunkt des Forschers in jener umfassenderen Erwägung internationaler Beziehungen mitbestimmend auf das Urtheil im Einzelnen wirke, dass Kurzsichtigkeit oder Weitsichtigkeit gar oft mit ähnlichen Eigenschaften des Geistes und der Gesinnung zusammenhängen.

Deshalb versucht Max Lehrs im vorigen Band (XXII, S. 459) den Lesern des Repertoriums vorzuspiegeln, der Leipziger Gelehrte, der sich unterfangen hat, in solche „interne“ Angelegenheit der Kupferstichkunde dreinzureden, stehe selbst in jenem kunstgeschichtlichen Hauptanliegen auf einem veralteten Standpunkt, „wie schon Passavant e tutti quanti, die Rogier van der Weyden als den grossen Nährvater der deutschen Kunst ansahen, dessen Verdienst nun einmal alle Errungenschaften sein sollen, die unsere Altväter in eigner Arbeit mühevoll erworben haben.“ Ob die Leser des Repertoriums in patriotischer Entrüstung diesem Leumund ihr Ohr leihen werden, weiss ich nicht. Lehrs hat sicher nicht gemerkt, wie ihn sein Eifer pro domo

zur Carricatur fortreisst. In dem nämlichen Heft der Berichte der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1899, I, auf das er Bezug nimmt, steht S. 64 mein Bekenntniss zur Sache, das ich während des Wintersemesters 1898—99 auch in eingehenden Vorlesungen über deutsch-niederländische Kunst im Zeitalter der Renaissance, aus denen beide Vorträge erwachsen waren, ähnlich wie vor Jahren in Breslau, abgelegt habe: „Die bequeme Hypothese vom niederländischen Einfluss, der jeden Fortschritt erklären sollte, beginnt zu weichen und wird auf beweisbare Einzelfälle zurückgedrängt durch die Ueberzeugung, dass auf deutschem Boden an den verschiedensten, oft den vom niederländischen Verkehr entlegensten Stellen zu gleicher Zeit dieselbe Richtung eingeschlagen wird." Ich denke, das entspricht dem heutigen Stande der wissenschaftlichen Forschung durchaus. Und demgemäss habe ich auch zu Lehrs Stellung genommen: mit voller rückhaltloser Anerkennung seiner Verdienste um den Meister E. S., mit bewusster Reserve über das Oeuvre, dessen Zuwachs auf 324 Stiche wir Lehrs verdanken, während ich den seltensten oder weit zerstreuten Originalen wie er überall nachzugehen selbstverständlich nicht in der Lage war. Wenn ein Herausgeber dieses Repertoriums (XXII, 5 S. 364) das Urtheil abgegeben hat, meine Untersuchung habe „in einer — unwiderleglichen Weise die Irrigkeit der von Lehrs aufgestellten Behauptung, die Holzschnitte des Blockbuches seien Copien nach den Stichen des E. S. dargelegt," so darf ich meinerseits verschmähen, den alten Berliner Antagonismus zwischen Kunsthistorikern an Hochschulen und Museumskennern wieder aufzunehmen, wie Lehrs und Kämmerer es mit Hülfe persönlicher Ausfälle versuchen. Er existirt für mich nur noch in zufälligen Verhältnissen, die sich zusehends überlebt haben.

Die umfassende Angelegenheit, um die es sich handelt, geht uns Alle gleichermassen an, und in Anbetracht menschlicher Schwächen auf beiden Seiten, wäre das Rathsamste jedenfalls, dass man sich brüderlich ergänze mit dem, wozu es auf jeder Seite reichen mag. Das geht freilich ohne eine Dosis klärender Selbstironie nicht an, und dazu besitzt nur selten Einer die Freiheit des Gemüths.

Die künstlerische Ueberlegenheit des Blockbuches, die der Anwalt des Meisters E. S. im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen 1890 so einseitig unterschätzt hatte, war für mich der Ausgangspunkt meiner Opposition. In diesem einen Punkt hat Lehrs soeben eine wesentliche Schwenkung (S. 466) versucht. Aber die „künstlerische Bedeutung", die er nicht mehr leugnen kann, will sich doch mit seinem Glauben an die absolute Originalität des Meisters E. S. noch so wenig vertragen, dass ein innerlicher Widerspruch in seinen Ansichten übrig bleibt. Diesen Widerspruch freilich schiebt er auf meine Rechnung. „Schmarsow preist alle die typischen Eigenheiten des Meisters E. S., wie wir sie aus seinen 324 erhaltenen Stichen kennen, als Vorzüge der xylographischen Ars moriendi, bewegt sich also in einem für seine Beweisführung verhängnissvollen Cirkelschluss" (S. 459), Lehrs hat also den logischen Fehler seiner Schlussfolgerung, den

ich ihm (S. 24 meines Aufsatzes) vorgerechnet, garnicht begriffen. Wenn nun bei dem angeblichen „Erfahrungssatz“ über die Originalität des Meisters grade da das Lindenblatt gesessen hätte, als er gehürnt ward, so dass er doch nur ein „Glaubensartikel“ geblieben ist, und verwundbar nur des grausamen Jägers harrt, der es drauf anlegt ihn zu fällen?

Erstens ist dies Dogma von absoluter Originalität des Stechers als Erfahrungssatz unzureichend begründet (a. a. O. S. 23). Dazu gehört nicht nur der Nachweis, dass er seine Collegen und Vorgänger nicht bestohlen, dass bisher kein Fall vorliegt, wo er ganze Compositionen andrer Stecher copirt oder Einzelheiten aus ihren Blättern entlehnt habe. Damit ist ja noch keineswegs festgestellt, ob er nicht etwa zu gezeichneten Originalen von andrer Hand in solchem Abhängigkeitsverhältniss gestanden, in dem verschiedene Grade möglich sind, jenachdem dies nämlich ganz ausgeführte Compositionen oder nur skizzenhafte Entwürfe oder gar Einzelstudien gewesen, — etwa wie in Marc Anton's Verhältniss zu Rafael noch mitten im anspruchsvolleren Künstlerthum Italien's auf der Höhe der Renaissance. Bei dem Mangel an deutschen und niederländischen Zeichnungen des XV. Jahrhunderts, im Vergleich zu anderen Kunstgebieten, mag solch ein Nachweis kaum zu erwarten stehen. Eben deshalb aber bleibt auch die Möglichkeit eines solchen Verhältnisses, dessen Controle sich uns entzieht, nicht ausgeschlossen; wir müssen fortgesetzt mit ihr rechnen. Das Urtheil „durchaus original“ ist vorgreiflich.

Unter diesen Umständen käme es zweitens vor allen Dingen auf den Nachweis an, dass der Stecher die künstlerischen Qualitäten besass, die das schöpferische Hervorbringen seiner Darstellungen erforderte. Es erhebt sich z. B. die Frage, ob wir ihm auf Grund seiner Formensprache zutrauen dürfen, dass er complicirte Compositionen wie die zur Sterbenskunst selbstständig zusammenzufügen vermochte? — Ob wir die nämlichen Grundsätze der Composition, die in ihr vorliegen, auch in andern Beispielen seines Oeuvre schon bewährt finden, und zwar bis damals, als er an die Aufgabe ging, den Cyklus für das Erbauungsbuch herzustellen. Genug, es eröffnet sich die genetische Betrachtung seines Lebenswerkes, die dem Historiker obliegt.

Aus diesen Erwägungen, die sich mir auch bei der lückenhaften Kenntniss des von Lehrs ihm zugetheilten Gesammtvorraths von 324 Stichen stets aufgedrängt haben, ergiebt sich von selbst, dass die Aussage: „ich preise alle die typischen Eigenheiten des Meisters E. S. als Vorzüge der xylographischen Ars moriendi“ — grundfalsch sein muss. Weder alle Eigenheiten der Zahl nach, noch eine Auswahl genau in dem nämlichen Grade. Ich habe Lehrs im Gegentheil die Frage vorgelegt, ob das, was er den Stil des Meisters E. S. nenne, bereits in den ersten Stichen seines Schützlings ebenso vorhanden sei, wie in den letzten, und besonders unmittelbar vor der Zeit, wo die Folge zur Sterbenskunst angesetzt werden muss. Ordnet er doch selber die vorliegende Masse möglichst chronologisch, und doch sicher nicht allein nach stecherischen Qualitäten. Beobachten

wir nicht Gruppen von Blättern, auf die jener zusammenfassende Begriff vom Stil des E. S. nur sehr unvollständige Anwendung verträgt? Ist nicht eine allmähliche Ausbildung dieses charakteristischen Stils wahrzunehmen, ein zeitweiliges Nebeneinanderbestehen verschiedener Elemente, deren abweichende abgestossen werden? Und folgt auf die Periode sicherster Handhabung dieses Stils vielleicht gar eine andre, wo die „typische" Eigenart sich auflöst, zurückweicht, abermals andern Formen Platz macht. Ich frage nur; denn ich habe kein Privilegium auf diesen Meister. Aber ich habe solche Erscheinungen auch in Schongauer's Stecherwerk, nicht ohne Hinblick auf seine Malereien, zu verfolgen mich bemüht. Lehrs bildet soeben zwei Verkündigungen neben einander ab, die beide seinem Meister E. S. gehören sollen. Wie erklärt er die unläugbare Verschiedenheit der beiden Figuren hüben und drüben? Nicht allein in den Proportionen, dem Körperbau, den Extremitäten, sondern am auffallendsten auch für das Laienauge jedenfalls in dem Mafsstab der Köpfe, in der Wahl des Typus, in dem Uebergang von breiter Fülle hier zu enger Kleinheit dort, zeigt sich ein Wandel der Formensprache, der wohl durch die Correctur ihres Verhältnisses zu der räumlichen Umgebung, aber doch nicht allein begründet werden kann. Wie nah gehören diese beiden Redactionen zeitlich zusammen? Ist der Abstand weit genug, diese Metamorphose des Figürlichen begreiflich erscheinen zu lassen? Grade, wenn nicht der geringste Zweifel an der Identität des Stechers erhoben wird, wächst das Bedürfniss, nach bestimmenden Einflüssen mindestens in dem einen Fall zu suchen, und entweder nach der Herkunft des früheren Typus oder nach der Verwandtschaft des späteren zu spähen. Lehrs aber will nun einmal, sein Klient gebe sich „in Stil und Formensprache als eigene Individualität zu erkennen und trete als klar bestimmte, schöpferische Persönlichkeit aus dem Gesammtbilde der deutschen Kunst hervor." Es ist also die schlimmste Ketzerei in seinen Augen, wenn man über dies Gesammtbild der deutschen Kunst noch hinausblickt, über die heutigen Grenzen unseres Vaterlandes, und mit der Wanderlust deutscher Malerknaben, Goldschmiedsgesellen und Handwerksburschen aller Art rechnen zu dürfen wähnt. Wenn ich nebenbei einen ganz anders gemeinten Wink fallen lasse und durchaus im Lehrsschen Sinne von „ketzerischen" Seitenblicken (Wurzbach's) auf Martin Schongauer spreche, so erbost sich Lehrs gar dazu, mir den vollendetsten Krebsgang anzudichten.

Dort handelt es sich um einen weiteren Bestandtheil im Wissen und Können des Meisters E. S. Meine „museumsferne Methodik"[1]) geht den vorliegenden Erscheinungen noch unerbittlicher zu Leibe, als die Typenvergleicher sich einfallen lassen. Ich frage auch nach der Raumbildung auf den Blättern des Meisters E. S. und freue mich der Uebereinstimmung

[1]) An sich ist dieser seltsame Ausdruck, als Vorwurf gegen mich gerichtet, nichts anderes als eine lächerliche Gedankenlosigkeit. Sonst würde der Horizont des Dresdener Kupferstichkabinets ja nicht einmal bis an's Herzogl. Museum in Altenburg reichen, dessen Gemäldesammlung wenigstens von meiner Museums-

von Lehrs' Seite, dass sich solche Dinge, wie grössere oder geringere Vollständigkeit und Correctheit in der Durchführung des Schauplatzes, zunehmende Sicherheit und Consequenz in der Perspective, „nur aus zeitlichen Abständen in der Entwicklung einzelner Individuen oder der Kunst überhaupt erklären lassen." Es kommt nur darauf an, ob das betreffende Individuum das Zeug dazu hat, zur rechten Zeit die Grundlage gelernt und wo es soviel gelernt hat, um sich hernach aus eigner Kraft vorwärts zu bringen. Es kommt ferner darauf an, wo die Entwicklung der Kunst überhaupt in solchem Sinne vor sich gegangen und wie weit diese Errungenschaften ferner von Person zu Person, von Ort zu Ort verbreitet worden. Lehrs aber antwortet kurzer Hand: „ich übergehe denn auch, was Schmarsow von der . . . Kenntniss in der Kunst geheimer Perspective sagt." Da macht er sichs allerdings leicht, wie sein Xylograph des Blockbuches. Sein Beispiel der eben erwähnten Verkündigungen ist demgemäss unzureichend gewählt. In beiden Redactionen bleibt ja der Grundstock des ganzen Ausschnittes aus dem überwölbten Gemach bestehen, während nur die beiden sichtbaren Wände nach ihrer raumschliessenden oder raumöffnenden Function abgewandelt werden. In der „Entwicklung" des Meistes E. S. aber handelt es sich bekanntlich um viel stärkere Unterschiede des Wissens und Könnens was das räumliche Problem betrifft. Auch ich betrachte ihn im Verfolg der realistischen Wiedergabe eines bestimmten Schauplatzes als einen „Pfadfinder, der nach neuen Wegen sucht und dabei gelegentlich über Steinen und Dornen stolpert," nur traue ich ihm zeitweilig zu, dass er in der Arbeit auf seiner Platte auch einmal über einen Bettpfosten, sogar über einen vor seinen Augen richtig dastehenden gepurzelt, während ich ihm die Anwendung von Spiegeln dabei nicht zugemuthet, wie Lehrs mir aufbürden möchte. Schon Nachlässigkeit im Stehenlassen einer missrathenen Verkürzung wird verpönt, während der Ikonograph die Verstösse gegen die geheiligte Anordnung des Gekreuzigten und der Seinen doch selbst dem Stecher tadelnd nachgerechnet, ohne ihn deshalb für einen „gedankenarmen, handwerklichen Tropf" zu halten, den ich auch dann nicht aus dem Goldschmied machen würde, wenn ich das Dogma von seiner absoluten Originalität vollständig über Bord zu werfen gesonnen wäre.

Die Beobachtung der Elemente, aus denen das Bild, auch in farblosen Blättern des Kupferstiches oder Holzschnittes, sich zusammensetzt, gewährt nicht allein dem Kunstfreund von heute noch ausserordentliches psychologisches Interesse, sondern giebt auch dem Kunsthistoriker den Schlüssel zum Verständniss des intimsten Werdens, sozusagen zum natürlichen Wachsthum der Bild-Erscheinung auf der Fläche. Der Moment, wo an Stelle des sogenannten Gutdünkens, des gefühlsmässigen Augen-

arbeit Einiges zu erzählen weiss. Mit der einzigen dritten Möglichkeit, dass ein Mann wie Lehrs aus Aerger über die gestörte Infallibilität jeden beliebigen Vorwurf aus der Luft greife, will ich als Nachbar nicht rechnen. Mit der gänzlich unmotivirten Arroganz Kaemmerer's dagegen mag ich überhaupt nichts zu schaffen haben.

masses, nun die perspectivische Construction tritt, um Schritt für Schritt den Boden zu erobern, die Körper darauf mit zu bestimmen und sie endlich ganz in den Raum aufzunehmen, — er ist für die Kunst des XV. Jahrhunderts ein bedeutsamer Wendepunkt. Wo aber perspectivische Berechnung vorliegt, — was ja wohl nicht von subjektivem Empfinden, sondern von exacter Controle des objectiven Sachverhalts abhängt, — da ist auch „bewusste Absicht", und es kann sich nur fragen, wie weit sie schon reicht, das Ganze zu bewältigen. Dann müssen dem Künstler die Organe, wenn nicht wachsen, doch sich ausbilden durch Uebung.

Heisst das etwa „in den nichtigsten Zufälligkeiten der Darstellung eine bewusste Absicht wittern"? — wie Lehrs sich geschmackvoll ausdrückt. Dann bin ich in einem Punkt, der hierher gehört, noch nicht genau genug, oder in der Kürze des Berichtes zu kurz gewesen. Die perspectivisch behandelte Rahmenleiste kommt in Bilderhandschriften auch da vor, wo das Innere des Bildes selbst noch keine perspectivische Construction der Bühne aufweist. Solche Einfassung ist also, wenn sie nach dem Bilde entstand, ein Beweis, dass die Beobachtung tektonischer Körper der näheren Umgebung bereits correcter sich geltend macht, als bei dem Phantasiegebilde des ferngedachten Schauplatzes der Erzählung, — oder aber, wenn sie vor dem Bilde vorgerissen ward, ein unverkennbares Symptom, dass der Wunsch nach grösserer Wirklichkeitstreue auch für das Räumliche sich regt und nicht lange warten wird, sich auch im Innern des Bildes selber zu befriedigen. Vorahnungen des Neuen, das im XV. Jahrhundert an allen Ecken und Enden erstrebt wird, reichen ja weit zurück, und der Historiker thäte kaum seine Pflicht, wenn er sie einfach als nichtige Zufälligkeiten ausser Acht liesse.

„Den alten mehr oder minder guten, immer aber doch handwerklich geschulten Stechern und Holzschneidern seine modernen theoretischen Kunstanschauungen unterlegen," ist doch wohl noch etwas Anderes? Die Kunstanschauungen, von denen bisher Gebrauch gemacht wurde, sind weder modern, noch theoretisch. Ein Moderner könnte sie mit derselben liebenswürdigen Absichtslosigkeit wie Lehrs als allzu historische, längst vergangenen Jahrhunderten vielleicht angemessene, aber unserer lebendigen Gegenwart nicht mehr gerechte Kunstanschauungen verschmähen. Dann stünde der Leipziger Gelehrte mit seiner Kathederweisheit doch wieder auf einem antiquirten Standpunkt à la Passavant. Die Bezeichnung als „theoretisch" ist aber vollends fehlgegriffen; denn es sind eminent practische, lediglich künstlerische, zum Theil gar handwerkliche Fertigkeiten, auf die es ankommt, und auf jeden Fall bleiben es anschauliche, von dem sinnlich wahrnehmbaren Thatbestand der Kunstwerke selbst unzertrennliche Gesichtspunkte, die von grauer Theorie recht weit entfernt, am goldenen Baum des Lebens erwachsen. Sie ermöglichen dem Forscher, der sie zu handhaben weiss, sogar die vermeintliche Originalität eines sonst unbescholtenen, immer doch handwerklich schlichten Stechers zu zerlegen, das Ererbte vom Erworbenen, das Erborgte vom Eigenen zu

scheiden, und wenn das Glück gut ist, alles Fremde auf seinen Ursprung zurückzuführen, — so fern die Kunstgeschichte noch immer pragmatische Geschichte ist und vom Hausgesetz der Causalität regiert wird. So liegt auch die Aufgabe für den Meister E. S. und alle die Eigenheiten seines Stiles, die ich in viel höherem Sinne für den geistigen Urheber der Blockbuchbilder in Anspruch genommen habe. Hinter jenen derberen Leistungen der Xylographie erkenne ich eben die Compositionen eines schöpferischen Künstlers von so mächtiger Individualität, dass ich ihm zutraue, auch einen deutschen Stecher, der seinen Wirkungskreis berührte, anzuziehen und geraume Zeit in seinem Banne festzuhalten? Die technisch feinen, ja stellenweis schon glänzenden Leistungen dieses Goldschmieds erscheinen mir daneben um so eher als abgeleitetes Product, als sie von vornherein zu winzig zugeschnitten sind, um solche Kompositionen in ihrer natürlichen Entfaltung beherbergen zu können,[2]) — ein Missverhältniss, das seinerseits mit dem Zweck, für den er arbeitet, Ersatz für Miniaturen in Abschriften des religiösen Tractats, ihm von aussen her gegeben war, d. h. die freie Wahl des selbstständigen, aus eigenem Antrieb erfindenden, Künstlers ausschliesst.

Indess, das Beispiel aus dem Stecherwerk des Meisters E. S., von dem hier zunächst die Rede war, ist ja nur Eins, umfasst nur eine Folge von elf Blättern, gegen mehr als dreihundert des Gesammtœuvre. Sie wurde auch nur herausgegriffen, weil sich hier ein concreter Inhalt darbot, einer von jenen beweisbaren Fällen gegeben schien, auf die wir die bequeme Hypothese vom niederländischen Einfluss einschränken. Das Problem aber greift nach meiner Ansicht weiter, auch in das sonstige reiche Stecherwerk hinüber, und zwar zunächst auf alle dem Stilcharakter nach dem Cyklus zur Sterbenskunst verwandten Gruppen, die sein Biograph der umliegenden Periode seiner Thätigkeit zuschreiben würde. Das hat auch Lehrs meinen kurzen Andeutungen bestimmt genug entnommen, wenn er meinen Zweifel an der Originalerfindung verdonnert. Und trotzdem zeiht er mich eines Cirkelschlusses! In solchem logischen Kreislauf bewegt sich nur, wer den Stil des Meisters E. S. für eine geschlossene Grösse nimmt und mit dem abstracten Begriff operirt, während wir es mit einem historisch gewordenen Complex variabler Eigenschaften zu thun haben und mit dem starken Unterschiede zwischen einer selbstgeprägten und einer anderwärts angeeigneten Formensprache.

Für die Feuerprobe des bisher unzulänglich begründeten, nur im engsten Kreis der Stecherzunft bewährten Erfahrungssatzes von der Originalität des Meisters E. S. ist das Verhältniss seiner Stichfolge zum Blockbuch der Weigeliana doch nur ein Spezialfall, der höchstens als Pars pro toto verwerthet werden könnte. Vielleicht ist die bisherige Frage, welches

[2]) Lehrs lässt in seinem Beitrag einen Holzschnitt des Blockbuches auf die Grösse der Stiche herabmindern; es wäre doch lehrreich, auch die Gegenprobe zu leisten, die Formensprache des Stechers zu prüfen, wie sie sich im Massstab der Blockbuchblätter ausnähme.

von Beiden das Original, welches Copie sei, überhaupt falsch gestellt. Nach den neuesten Beiträgen und Zugeständnissen wird der Begriff Copie schon von dem der Bearbeitung so vielfach durchsetzt, dass die Prioritätsfrage als Alternative ins Schwanken kommt. Aus diesen Erwägungen heraus habe ich am Schluss meines Vortrages nochmals die Möglichkeit betont, die schon aus meiner ganzen Behandlung der Sachlage hervorleuchten musste: „die Möglichkeit einer selbstständigen Gestalt, als Folge von Zeichnungen oder von Miniaturen, seien sie monochrom, Clairobscurs, mit Schraffirung oder mehrfarbig ausgeführt, und andererseits die inhaltliche Abhängigkeit von früheren Bildern der Sterbenskunst." Diese Möglichkeit hat dann auch Kämmerer aufgegriffen, wenn er eine Bilderhandschrift des XV. Jahrhunderts etwa als gemeinsame Quelle des xylographischen Werkes der Weigeliana wie der Stichfolge des E. S. denken will. Wie weit sich diese Hypothese durchführen und aufrecht erhalten lässt, wird uns ja wohl ruhigere Abwägung des Für und Wider herausarbeiten. Ich lasse diese Revision der Acten hier möglichst bei Seite, zumal da Lehrs in seiner absprechenden Weise eine Verständigung mit dem „Hochschulmeister" nicht zu wollen erklärt.

Die eigentlich entscheidenden Instanzen liegen aber nicht in Kleinigkeiten und ikonographischen Variationen, die sich theilweise schon mit der Wahl des Formates ergaben, theilweise so oder so erklären lassen, sondern dort, wo die Charakteristik des Stiles vorher überhaupt noch kaum eingesetzt, geschweige denn ernstlich nachgefasst hatte: in der Raumbildung und in der Compositionsweise.

Deshalb musste die künstlerische Ueberlegenheit des Blockbuches vor allen Dingen ins Auge gefasst werden. Diese Factoren des Kunstvermögens in erster Linie klarzulegen und festzustellen war mein Hauptanliegen, und muss es bei dem gegenwärtigen Stand der Verhandlungen zu meinem Befremden noch heute ebenso sein, als wäre mein Aufsatz ungelesen geblieben. Man verwirft nur im Allgemeinen die kunstgeschichtliche Betrachtungsweise, um sich mit diesem Verdict der unbequemen Auseinandersetzung sachlicher Art zu überheben. Was habe ich denn eigentlich mit dem Blockbuch gethan? Nichts Anderes, als eine Methode angewendet, die ich in eingehender Beschäftigung mit der Kunst des XV. Jahrhunderts auszubilden genöthigt war. Freilich, wer mein literarisches Sündenregister allein befragt, ohne sich um Lehrthätigkeit an Universitäten zu kümmern, der wird nur eine Reihe italienischer Quattrocentisten finden, von Rafael's Anfängen zurück über Pinturicchio und Perugino, zu Giovanni Santi und Melozzo da Forli. Ein Buch über diesen Letztgenannten „che in prospettiva ha steso tanto il passo", wie Rafael's Vater rühmt, würde unmöglich geblieben sein, ohne diese „museumsferne Methodik", die nur in Kirchen und Palästen, nicht mit dem „Wortgepränge gelehrter Rede, bei dem man sich Alles oder Garnichts denken mag", sondern nur mit naturwissenschaftlich nüchterner Beobachtung der Grundlagen des Wissens und Könnens bei jedem solchen

Künstler erreicht werden konnte. Dass dies Buch unter den Händen eines anderen, sei es nur literarisch vorgebildeten Kunsthistorikers besonders hochmüthiger Schule, oder sei es nur kabinetsmässig geübten Kenners anders ausgefallen wäre, — kein Zweifel. Aber einsichtigere Museumsgelehrte haben sich seither solchen Gesichtspunkten nicht mehr verschlossen. Hugo v. Tschudi z. B. hat sie auf die alten Niederländer, wie v. Eyck und seinen Meister von Flémalle, angewendet, und ist im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen gerade mit Hülfe dieses Prüfsteines für die Grundlagen ihrer Kunst doch wohl zu höchst anerkennenswerthen Ergebnissen gelangt. Oder sollte dies den kritischen Lesern des Repertoriums ebenso entgangen sein wie Lehrs? Damit ständen wir schon vor den Thüren der deutschen Kunst im XV. Jahrhundert. Aber noch keineswegs im Innern ihres eigenen Hauses, hör' ich sagen. Wenn nun wiederholte Durcharbeitung ihrer Geschichte für den akademischen Unterricht, wie ich ihn zu betreiben pflege, die Ueberzeugung gezeitigt hätte, dass diese practischen Handhaben zur Unterscheidung der Geister auch hier sich trefflich bewähren? Wenn ich andererseits die Erklärung der deutschen Kunst des XV. Jahrhunderts nur durch die Kenntniss des mittelalterlichen Erbes gewinnen zu können glaubte, das unseren Altvätern so lange noch in Fleisch und Blut sich geltend machte, als die niederländische Kunst auf der einen, die italienische auf der anderen Seite schon mit mächtiger Expansionskraft auf sie eindrangen? Wenn ich dies mittelalterliche Erbe zurückverfolgt hätte bis in die Anfänge der Gothik in Deutschland, wo noch spätromanische Sculptur sich mit dem französischen Bausystem verband, und etwa Compositionsgesetze, die sich aus diesem Bündniss ergaben, an einem Beispiel wie die goldene Pforte in Freiberg nachgewiesen? Die Verwandtschaft mit der deutschen Poesie jener Zeit war ja wohl bekannt genug, aber die Analogie der bildenden Künste, wie es scheinen will, mit der Ueberlegenheit über Schnaase längst wieder vergessen. Wenn ich endlich vor zehn Jahren bereits diese gothischen Gesetze selbst in Italien aufgezeigt, wo man sie so wenig sucht, ganz beiläufig in der Reliefkunst des Andrea Pisano, und neuerdings wieder, am selben Tage, wo ich den Vortrag über Meister E. S. und das Blockbuch hielt, eine Abhandlung über die Compositionsgesetze an Ghiberti's erster Broncethür des Baptisteriums zu Florenz vorgelegt habe, in der das Fortleben dieser gothischen Tradition für die ersten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts selbst in Italien sichergestellt worden ist? — Dann muss es doch wohl einen Haken haben, wenn ich die Compositionen des Cyklus „Ars moriendi", wie sie im Blockbuch der Weigeliana vorliegen, mit der Kunstlehre der französischen Gothik in Beziehung setze, und auf den Zusammenhang der südlichen Niederlande und Burgund's mit dieser Quelle mittelalterlicher Kunst auch in den Tagen der Frührenaissance zurückweise? Wenn ich im Verfolg dieser Fäden gelernt habe, Rogier van der Weyden als den Hauptträger solcher Schulregeln und der zugehörigen Formensprache, ja als das Mittelglied zwischen den niederländischen Malern und

dem nordfranzösischen Stil anzusehen, so dürften meine Herren Fachgenossen annehmen, dass ich noch etwas in petto habe. Jedenfalls zeigt das Geschrei der Widersacher, dass es glücklicher Weise mehr Dinge in der Kunstgeschichte giebt, als die Hüter unserer Kupferstichsammlungen in ihrer Ecke sich träumen lassen. Wenn sie meinen, die Fortschritte perspectivischer Raumdarstellung als Nebensache abthun zu können, die der eine Künstler sich einübe, der andere daneben ausser Acht lassen dürfe, ohne hinter dem grossen Zug der Entwickelung zurückzubleiben, so sollten doch die Ueberzeugungen alter Meister wie Lionardo und Dürer, oder moderner Künstler wie Klinger und Hildebrand, sie eines Bessern belehren. Vom Unterschied psychologischer Wirkung auf den Betrachter darf man ihnen freilich nicht reden!

Wenn ich dagegen von eingestreuten Schriftbändern der Blockbuchbilder gemeint habe, sie durchschnitten diese Compositionen nirgends in einer dem Geschmack der Entstehungszeit widersprechenden Weise, so übertragen Lehrs und Kämmerer weit eher „moderne Kunstanschauungen" auf die Xylographie des XV. Jahrhunderts, indem sie solcher wohlbekannten Decorationslust gegenüber die Anforderung an Klarheit der Bilder und Deutlichkeit jeder Figur erheben, Ansprüche, die sie aus ihrer Schule des neunzehnten Jahrhunderts, wenn nicht aus der Antike, mindestens aus der italienischen Hochrenaissance mitbringen und wie etwas Selbstverständliches anwenden.

Die stärkste Uebertragung moderner Auffassungen vom Standpunkt unseres ausgebildeten Individualismus steckt aber in Lehrs' Theorie von absoluter Originalität. Gegen diesen abstracten Begriff und seine Verwendbarkeit für die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, selbst in Italien, habe ich schon in meinen Erstlingsversuchen gegen Lermolieff Einspruch erheben müssen. Bei uns in Deutschland kann aus allbekannten kulturgeschichtlichen Gründen solch ein Glaubensartikel erst recht nur hinderlich werden oder unser Verständniss der guten alten Stecher und Holzschneider vollends erschweren. Wenn es sich den damaligen Bilderfabrikanten gegenüber schon empfiehlt, mit dieser Vorstellung von Originalität gänzlich aufzuräumen, so dürfte in den Uebergangsregionen zu freier schöpferischer Thätigkeit wie bei einem Goldschmiede, der sich zum Stecher entwickelt, wenigstens Vorsicht geboten sein. Das heisst, der Nachweis, wie weit die eigene Kraft wirklich anerkannt werden müsse, gehört für den Meister E. S. zu den wichtigsten ebenso, wie vielleicht zu den schwierigsten Aufgaben seines Biographen, die noch ausstehen. Eine mustergültige Facsimile-Publication sämmtlicher Stiche ist dazu durchaus erforderlich. Auch die englischen Collotypes scheinen sehr ungleich ausgefallen und lassen unser Auge an wichtigen Punkten im Stich.

Ueberall aber muss der Zusammenhang der Kupferstiche und Holzschnitte jener Zeit mit dem Gesammtgebiet der Zeichnung und Malerei aufrecht erhalten bleiben. Einseitiges Ausgehen der Betrachtung von den Kunstdrucken allein führt immer zu Fehlschlüssen. Lehrs glaubt z. B.

viel zu schnell, dass Kupferstiche selbst in geschriebenen Gebetbüchern einfach vom Zeichner oder Maler der Illustrationen copirt worden seien. In seiner Veröffentlichung der Stiche des sogenannten Meisters der Liebesgärten erklärt er (1893), die genaue Vergleichung der Zeichnungen dreier Handschriften (ein Gebetbuch 21, 696 in Brüssel, ein entsprechendes im Musée Plantin in Antwerpen und der „Miroir de la Salvation Humaine", 1448 für Philipp von Burgund geschrieben) ergebe, dass die Passionsscenen darin Copien nach den Stichen seines Meisters der Liebesgärten seien. Nun aber hat W. Vogelsang (Holländische Miniaturen des spätern Mittelalters, Strassburg 1899) das Brüsseler Gebetbuch auf Grund der Heiligen und des Dialekts für Holland in Anspruch genommen, die zweite Handschrift in Antwerpen ist dem verwandt, und das Vorkommen der gleichen Passionsdarstellungen in mehreren Exemplaren dieser holländischen Gebetbuchgruppe macht es zunächst schon unwahrscheinlich, dass sie alle nach Stichen des Liebesgartenmeisters copirt seien (R. Kautzsch, Beilage z. Allg. Ztg. München 11. Jan. 1900). So drängt sich, selbst wenn die dritte Handschrift von 1448 als Copie nach den Stichen übrig bleibt, die weitere Frage auf, ob nicht der Stecher selbst seine Compositionen schon irgend woher als Handschriften-Illustrationen überkommen, und wie weit er solchen Vorlagen gegenüber etwa selbständiges Künstlerthum bewährt habe?

So verlohnt es sich gewiss auch, hinter die vorliegenden Holzschnitte des Blockbuches „Ars moriendi" aus der Weigeliana zurückzugehen, und uns wenigstens die verschiedenen Stadien vorzustellen, die seine Bestandtheile durchzumachen hatten, bevor die Bucheinheit fertig ward, die jetzt als einzig nachweisbare Existenzform erhalten ist. Es macht auf mich keinen Eindruck, wenn noch soviel unanfechtbare Autoritäten für Geschichte der graphischen Kunst versichern, dass keine andere Form des Blockbuches als diese vorhanden sei: mit dem Bild auf der einen und dem Text auf der andern Seite. Die kunsthistorische Methode verlangt, auch diesen empirischen Thatbestand der genetischen Betrachtung zu unterziehen. Das ist der Zweck meiner Fiction eines Blockbuches ohne Text, sei es auch nur in dem einen Probe-Exemplar der Bilder, das dem Gutachten des künstlerischen Leiters der Officin vorgelegt ward. Damit scheiden wir die Schrifttafeln aus, als nicht zur Bildkunst gehörigen Bestandtheil. Ihr Text rührt von einem theologisch gebildeten Schriftsteller her und geht uns in diesem xylographischen Zustand nichts mehr an, sondern nur geistig wegen des Inhalts, der auch für die Erfindung der Bilder zu Rath gezogen wurde. Wie weit der Künstler diesen Inhalt illustrirt, wie weit er sich an die poetischen Motive gebunden, wie weit diese hinter seiner Rücksicht auf simultane Veranschaulichung zurückstehen mussten, ist ein andres wichtiges Capitel, das den Zusammenhang der graphischen Kunst mit den Hausgesetzen der Dichtung, der successiven Wirkung durch das Wort und die geistige Vorstellung zu erörtern hätte. Für die Erforscher der graphischen Kunst gewiss unerlässliche Pflicht.

Eins hat der religiöse Tractat ja sicher dem Zeichner an die Hand gegeben: die grundlegende Disposition seines Cyklus. Es sind 5 Paare correspondirender Glieder und ein Schlussstück für die ganze Reihe. Diese Composition ist der Poesie jener Perioden durchaus geläufig, wie der scholastischen Schulung der Theologen mit ihrer Disputationsgewohnheit nur allzu vertraut. Auf jede Versuchung durch die Teufel folgt immer eine Rettung aus der gestellten Falle durch die Engel, nach dem fünften Paar des Wider und Für das selige Ende des gequälten Todescandidaten. Das Schema der Composition lässt sich demnach so versinnlichen, wie die Cust'sche Publication die Tafeln benennt:

I^a—I^b, II^a—II^b, III^a—III^b, IV^a—IV^b, V^a—V^b, VI — oder besser untereinander gestellt.

Dabei aber kommt die sinnliche Anschauung der Bilder nicht zu ihrem Recht, und eben diese muss uns interessiren. Wie versucht der Maler die poetische Disposition des Inhalts durch ein bildliches Aequivalent wiederzugeben, um auf den Beschauer seines Cyklus ebenso zu wirken, wie der Geistliche auf sein Beichtkind? Diese Zahlenreihe giebt allein die Exponenten zu der durchlaufenden Grösse, die nur im letzten Falle sich umkehrt. In den fünf Paaren bleibt der Grundstock der Composition immer derselbe, nur im Schlussact dreht sich die ganze Anordnung im Gegensinne um. Also richtiger:

$$\begin{array}{c} A^{1a} \\ A^{1b} \\ \hline A^{2a} \\ A^{2b} \\ \hline A^{3a} \\ A^{3b} \\ \hline A^{4a} \\ A^{4b} \\ \hline A^{5a} \\ A^{5b} \\ \hline \overset{6}{\forall} \end{array}$$

Diesen Thatbestand habe nicht ich „ausgeklügelt“ wie Lehrs sich ausdrückt, sondern nur blosgelegt, damit man sich vorstelle, wie das aussah, was nur dem Bildkünstler und nicht dem Schriftxylographen verdankt wird. „Kann es eine gesuchtere Erklärung geben“ meint der Museumsbeamte mit seinen Scheuklappen an beiden Augen.

Lehrs will eben in dem „Künstler“ des Blockbuches nur einen „Xylographen“ sehen, dem man die verbesserte Copie der Kupferstichfolge des Meisters E. S. beimessen könnte. Ich sehe erstens eine Mehrzahl von Xylographen und dahinter erst den eigentlichen Künstler, der ihnen die Vorlagen geliefert hat.

Die Bildtafeln des Blockbuches füllen die ganzen Blattseiten; sie

ordnen sich also nicht dem daneben fortlaufenden Text ein oder vermitteln sich gar durch Initialornamentik, Randleisten und sonstige Uebergangsstadien zwischen Decoration und Bild, mit dem Text zur Veranschaulichung seines Inhaltes oder zur Belebung seines typographischen Eindrucks, wie es bei der Illustration im eigentlichen Sinne der Fall ist, — sondern sie erscheinen frei, ausserhalb, ja im Gegensatz zur Textseite. Sie bilden für sich einen selbständigen Cyklus, der auch ohne Text allein bestehen könnte, und sind als solcher aus der Hand des Zeichners hervorgegangen. Damit charakterisirt sich das Verhältniss des hier waltenden Künstlers zur graphischen Kunst in bemerkenswerther Bestimmtheit. Es zeigt uns ein gewisses Stadium der Verbindung, wo die Selbständigkeit des Malers stärker vorwaltet als in der weitern Entwicklung der Illustration. Die lockere Beziehung des Bildkünstlers zur xylographischen Officin ist wichtig für die chronologische Bestimmtheit der Entstehungszeit des Blockbuches, wie für den Versuch zur Bestimmung des Meisters, der die Vorlagen geliefert hat. Deshalb durfte ohne Weiteres daran erinnert werden, dass in der niederländischen Malerei auch sonst analoge Disposition eines Darstellungskreises für die Zwecke der „Raumkunst“ (Max Klinger) vorkommt, die solche Cyklen zur packenden Veranschaulichung eines Ideengehaltes braucht, welcher der Bestimmung des Raumes selber entnommen ist, also der Aufgabe der graphischen Kunst (Griffelkunst), von der wir im Tractat Ars Moriendi ausgegangen, durchaus verwandt ist. Wir finden solche paarweis zusammengehörige Gerechtigkeitsbilder im Rathhaussaal zu Brüssel von Rogier v. d. Weyden (seit 1436), in Löwen von Dirk Bouts (seit 1468), in Brügge von Gerard David (1488—98), mehr oder minder vollendete Cyklen. In Brüssel waren es sechs solche Scenen, von denen wir Nachricht haben, vier aus dem Leben des Kaisers Trajan, zwei aus der Legende des Grafen Erkenbald de Burban. In Löwen scheint auch das Schlussbild des beabsichtigten Cyklus, das Jüngste Gericht, für das Programm bezeichnend, fest zu stehen. Und in Kalkar sehen wir in dem einzigen Stücke (1505—1508) gar den Wettstreit eines Teufels als Versucher und eines Engels als Ermahner um die Seele des Zeugen vorgeführt, der einen Eid zu leisten vor dem versammelten Gerichte steht. Nicht dieser Anklang an die Scenen am Sterbebett ist die Hauptsache, sondern die Aufreihung von Bilderpaaren, die ihrerseits enger zusammengehören, wie Ursache und Wirkung, Grund und Folge, — und ihre Zusammenfassung unter den gemeinsamen höheren Gesichtspunkt, hier der Idee der Gerechtigkeit, die im Tribunal der weltlichen Richter waltet, oder als Ausfluss der Gottheit selbst, im letzten Gericht, geschildert wird. Die nämliche Compositionsweise wirkt sogar nach in grossen Triptychen oder gar einheitlichem Tafelbilde, wie in Memling's Johannesaltar und in Rogiers Darstellung der sieben Sakramente im Kapellenkranz um die plastisch gedachte Kreuzgruppe in der Mitte. Die Reihe der Scenen kann nur nacheinander abgelesen werden und fasst sich zusammen unter der Dominante im Centrum. Das ist mittelalterliche Architektonik und Poetik, nicht moderne Aesthetik oder Kunstphilosophie.

Wir haben darnach volle Berechtigung, auch den Künstler, der den Bildercyklus zum Blockbuch erfunden hat, unter den Malern von schöpferischer Kraft und bewährtem Geist zu suchen. Es bleibt sogar, da er mit dem xylographischen Ganzen, wie es vorliegt, nur wenig zu schaffen hat, die Möglichkeit offen, dass er die Uebertragung seiner Vorlagen auf die Holztafeln wieder einem andern bei ihm geschulten Zeichner überlassen, der sich den Bedingungen der Xylographie näher anschloss, während er selbst nur Skizzen, mehr oder minder ausgeführt, etwa in Clairobscur geliefert hatte, und auch diese vielleicht, da der Schauplatz sich immer wiederholte, verschieden weit vollendet. Der Xylograph aber, oder richtiger deren Mehrere, versuchen es mit ihren ungleich geschulten und an die Feinheiten einer ganz individuellen Formensprache noch sichtlich nicht ausreichend gewöhnten Händen, die Schöpfungen eines Künstlers wiederzugeben, der einer ganz bestimmten Richtung angehörend, einerseits das Erbtheil der französischen Gothik verwerthet, andrerseits aber ein so leidenschaftliches persönliches Empfinden, eine so charakteristische Auffassung der religiösen Dinge wie des bürgerlichen Lebens offenbart, dass wir darnach trachten müssen, ihn auch mit einem persönlichen Namen zu bezeichnen. Ich habe es gewagt, diesen Namen auszusprechen, nicht als Nachbeter Passavants, mit dem man zuweilen lieber irren möchte, als mit andern sich im Besitz der Wahrheit anerkannt sehen, nicht als stehen gebliebener Anhänger einer veralteten Hypothese, sondern aus eigenster Ueberzeugung. Ich mache mich anheischig, ihn auch von einem Nachbarn, mit dem man ihn lange genug verwechselt hat, dem Meister von Flémalle scharf zu unterscheiden und habe ihn vollbewusst nicht damit zusammengewürfelt. Brabant — Brüssel — Rogier sind meine Etappen, die ich auch rückwärts nur nach einander wieder preisgeben könnte, wie ich sie für mich erobert, Schritt für Schritt weichend, wenn es ernstlich versucht würde, mich eines Bessern zu belehren. Bis jetzt ist dafür nichts beigebracht worden.

Bis dahin sind meine sämmtlichen Opponenten meiner Stellung zur Sachlage überhaupt nicht gerecht geworden, weil sie das soeben ausgeführte Verhältniss des Erfinders zur xylographischen Ausführung ganz ausser Betracht lassen. In Folge dessen verlangen sie den Identitätsbeweis, wenigstens in dem ihnen geläufigsten Punkt, der Typenvergleichung, zu sehen. Habe ich irgendwo behauptet, Rogier sei der Xylograph, den Lehrs als Künstler anspricht? Habe ich auch nur behauptet, Rogier habe die Compositionen fix und fertig auf den Holzstock gerissen? Das ist ein Unterschied, allermindestens so gross, wie zwischen der Originalzeichnung zum Titelblatt der Schedel'schen Weltchronik, das Sidney Colvin publicirt hat, und dem Holzschnitt des Koburger'schen Druckes, — mindestens ebenso gross, denn das ist eine weit entwickeltere Stufe der Zusammenarbeit in einer Werkstatt, auf ein gemeinsames Ziel. Das ist ausserdem in Nürnberg, in Deutschland, und nicht in Brabant, in Brüssel.

Damit ist auch schon gestanden, was ich von Henry Thode's Ver-

such halte, das Blockbuch der Weigeliana als eine Nürnberger Schöpfung zu erweisen (XXII. 5). Auf ihn passt eher der seltsame Vorwurf von Lehrs, ich suche „das Thema auf ein geschichtsphilosophisches Gebiet hinüber zu spielen“. Denn während ein Freund derartiger Betrachtung in meinem Aufsatz über Meister E. S. und das Blockbuch ganz vergebens nach solchen Anwandlungen suchen würde, setzt Henry Thode wenigstens mit einer kulturhistorischen Argumentation ein, die einigermassen an Geschichtsconstruction Hegelschen Angedenkens streift und dem Rechenexempel nothwendiger Evolution in unsrer deutschen Vergangenheit, das die modernste Geschichtswissenschaft gelegentlich zum Besten giebt, vergleichbar wäre. Thode's Argumentation verläuft ungefähr so: Rogier = vornehm; Nürnberg = bürgerlich. Das Blockbuch bürgerlich, also nicht Rogier's Eigenthum, sondern Nürnberg's. Mir scheint ein solcher Syllogismenzauber mit Antithesen, die sich doch nur begrifflich einander ausschliessen, thatsächlich aber stets nur relative Geltung beanspruchen können, sollte auch bei einer „ersten allgemeinen Betrachtung“ ausser Spiel bleiben, — vor allen Dingen, so lange wir über die formalen Eigenschaften und die sonstigen Grundlagen des Kunstvermögens auf beiden Seiten noch keine Verständigung erzielt haben.

Seltsam genug, — war mein erster Eindruck von Thode's romantischem Versuche —, dass diese Erkenntniss „Deutsche Eigenart, Nürnbergisch!“ dem Verfasser eines Buches über die „Malerschule von Nürnberg“ nicht schon damals (1891) aufgegangen, als er mit der Herausarbeitung einer Künstlerpersönlichkeit wie Hans Pleydenwurf so intensiv beschäftigt war. Grade während eines so intimen, subjectiv gesteigerten Verkehrs pflegt man zu hellseherischem Scharfblick zu gelangen, den andere Beschäftigung darnach wieder abstumpfen mag. Und die Weigelsche Ausgabe von 1881 lag doch vor, trefflich genug, die characteristischen Merkmale zu beobachten. Mir ist, wie gesagt, grade aus eingehenden Vorlesungen über niederländische und deutsche Kunst des XV. Jahrhunderts, im Verfolg des Uebergangs von Gothik zur Renaissance (Breslau und Leipzig) die entgegengesetzte Ueberzeugung erwachsen: nicht deutsch, sondern niederländisch! Schade, aber wahr. Und die Publication von Cust traf gerade in Leipzig ein, als ich vor Nürnberg und Pleydenwurf, beim Meister E. S. und Schongauer stand. Der Gedanke musste sich regen: sollte das xylographische Werk nicht auch in diesen Umkreis gehören? Jemehr ich aber Schongauer mit Rogier, und Pleydenwurf mit Rogier zu vergleichen wiederholte, daneben einen gewissenhaften Pionier wie Friedrich Herlin so unfähig fand, sich wirklich anzueignen und wieder frei nachzuschaffen, was er zu lernen so eifrig versucht, — desto bestimmter ergab sich: von den Nürnbergern ist keiner im Stande gewesen so etwas zu leisten. Schon die Formensprache Pleydenwurf's verräth überall die Merkmale des Abgeleiteten und Gemischten, seine Erfindung überall die Unfreiheit und Befangenheit, der die plastische und architektonische Grundlage gothischer Bauhütten abgeht, selbst in dem Meister-

werk der Kreuzabnahme aus Breslau, deren grosse Eigenschaften ich vollauf anerkennen, ja bewundern kann. Und wer ausser ihm sollte es sonst gewesen sein? Weshalb hüllt sich auch Thode in Schweigen, wo es die Person zu wählen gilt?

Aus der nachträglichen Bekanntschaft der Wohlgemut'schen Werkstatt mit dem Blockbuch „Ars moriendi" und vollends aus dessen Wirkung auf Dürer den Schluss abzuleiten, dieses xylographische Werk müsse eine Nürnberger Schöpfung gewesen sein, das geht doch wohl nicht an. Dann müssten noch manche andere Dinge, die bei Koburger'schen Prachtausgaben, wie Schatzbehalter und Weltchronik verwerthet worden, ebenso nothwendig Nürnbergischer Herkunft sein. Wie aber kann sich jemand über Anklänge an die Typen des Ars moriendi wundern, wenn die Kunst Pleydenwurf's aus derselben Quelle abgeleitet werden muss, aus der die Schongauers und des Meister E. S. geschöpft haben soll?

Wenn diese Quelle aber bei Rogier van der Weyden zu suchen ist, so ist die volksthümlichere Tonart in solchem Andachtsbuch für den Weltgeistlichen, den Beichtvater oder den lateinkundigen Laien auch kein Einwand. Die Gemälde, die wir von Rogier besitzen, sind fast ausnahmslos feierliche Kirchenbilder; aber auch sie bezeugen, wie viel er im bürgerlichen Leben seiner Stadt beobachtet hat, wie er neben den ergreifenden Aeusserungen des Schmerzes ebenso die characteristischen Züge des Bürgerstolzes und die conventionellen Gebärden der Andacht in Sonntagskleidern zu schildern weiss. Eins aber geht durch alle seine Darstellungen: die beweglichen Figuren bleiben gleichsam im Vollzuge einer Bewegung stecken, als ob die innere Erregung sie lähme. Die etwas eckige Gelenkigkeit seiner scharfgeschnittenen Körper ist also etwas Anderes als ein fliessender Strom des Geschehens selber. Doch genug, ich will darauf nicht abermals eingehen. Mit dem Wechsel der Tonart, deren ein so überlegener Kopf ohne Weiteres fähig erachtet werden darf, ergiebt sich von selbst auch ein Wechsel des Costüms. Wer wird denn erwarten, dass er die Leute in der Krankenstube ebenso sonntäglich anziehen müsse wie in der Kathedrale, wie bei Kindtaufe, Firmelung und Hochzeit? — dass er die Heiligen des Himmels, die am Sterbebett erscheinen, genau in derselben Tracht auftreten lasse, wie in der Kreuzgruppe des grossen Sacramentsaltares? — Wo haben wir Gelegenheit eine grössere Schaar von weiblichen Personen, Märtyrinnen und Himmelsbräuten, von seiner Wahl zu beobachten, wie hier unter den Nothhelfern, wo schon die Zahl zur Abwechselung drängt, wohl gar in Köpfen allein!

Damit stehen auch die Bedenken der Costümkunde gegen den niederländischen Ursprung des Blockbuches in Zusammenhang. So soll eine bestimmte Haartracht nur in Deutschland vorkommen. Aber wenn sie sich nur in Rogier's hochkirchlichen Gemälden nicht findet, wohl dagegen bei Memling? Wie anders schon die Stifterin auf dem Brüsseler Triptychon, wo Meister Hans soeben erst aus Rogier herauswächst. Will sich zu der kunsthistorischen Schrulle, die eine Zeit lang alles Gute auf Mainz

localisirt, eine costümgeschichtliche gesellen, von einer Kleidersperre zwischen Deutschland und den Niederlanden, um dann Memling allein das Privilegium, seinen Bestellern in Brügge auch deutsche Costüme bieten zu dürfen, und ein ganzes Magazin voll solcher Ausnahmefrisuren anzudichten? Vorschnelle Generalisationen werden schon durch eine einzige Ausnahme hinfällig genug. Und wie denkt man sich die Aufrechterhaltung dieser Trachtengeographie? Nehmen die wandernden Gesellen nicht ihre Sonntagsanzüge mit auf die Fahrt in die Fremde und bringen andere Prunkstücke heim von der Jagd nach dem Glücke? Sollten sie ohne Einfluss geblieben sein auf des Meister's Töchterlein oder die fromme Bürgersfrau, die sich malen liess, ihr Haar lieber so statt so zu ordnen? Gilt diesseits der Alpen nicht, was Vasari noch von Perugino's zierlichem Kopfputz der Madonna und Heiligen zu erzählen weiss? Sollten wir nicht überhaupt hinter die empirischen Thatsachen der Mode zurückzublicken versuchen in das Leben, und fragen, wie sie entstanden: wer machte denn diesen angeblich streng nationalen Kleiderschnitt? — nur die Schneider und Kleidermacher für sich allein, wie Museumsbeamte die Originalität, oder hatten auch die Künstler mit ihrem Geschmack die Hand im Spiele, und gab es auch damals Faschingslaune und Nachahmungstrieb?

Aber auch angenommen, diese Dinge würden exacter und zuverlässiger bewiesen als sie sind, so würde sich aus dem Ergebniss „bei Rogier nicht gemalt, wohl aber bei Memling" — doch nur der Schluss ergeben, dass wir einen Schritt weiter vom Haupt der Schule zu seinem berühmten Schüler hinüber zu rücken hätten. Dann käme dieser am ehesten in seiner Frühzeit in Betracht, wo man ihn lange genug mit Rogier selber verwechselt, wo er wohl gar als bedeutendster Gehilfe die Compositionen, die der Meister entworfen, weiter ausgezeichnet und für Reproduction genauer festgestellt hätte. Gegen eine solche Modification meiner Ansicht würde ich, vorausgesetzt, dass sie sonst allseitig sichergestellt werden könnte, nichts einzuwenden haben; denn die Hauptsache, die ich verfochten, bliebe ja damit bestehen: dass das ganze Kunstvermögen, das in dem Blockbuch noch erkennbar ist, auf Rogier zurückweist und nur auf ihn.

Alle diese Möglichkeiten hängen aber mit der Forderung zusammen, die ich Thode wie Lehrs gegenüber betonen muss, dass wir Gemälde hier wie Holzschnitte oder Kupferstiche dort in Zeichnungen oder gar Entwürfe zurückzuübersetzen haben, um die Entstehungsgeschichte richtig zu erklären. Zwischen den ungleichmässigen Leistungen der Xylographen im Blockbuch und der feinsten Vollendung der Malerei Rogier's in seinen eigenhändigen Altartafeln kann es sich nicht um einen Identitätsbeweis handeln. Dagegen habe ich mich bemüht, auch chronologisch die Gruppe seiner Werke herauszuheben, die hier in Betracht kommt. Ob ihr ursprünglicher Bestimmungsort, wie Beaune und Florenz, oder ihr gegenwärtiger Aufbewahrungsort, wie Madrid und Antwerpen, von Dresden recht

„entlegen“ sind, wie Lehrs mir vorwirft, kann doch wohl nur vom Scheuklappenträger getadelt werden, zeigt aber dem zielbewussten Forscher, mit welchem Bedacht meine Auswahl getroffen ward. Die Figuren, die ich zum Vergleich heranziehe, sollen „bei einer Nachprüfung auch nicht die geringste Verwandtschaft mit der Ars moriendi zeigen.“ Ich weiss, ci vuol pazienza; vielleicht urtheilen mit der Zeit auch Augen, die keine E-S-Brille oder ein befreundetes Nürnberger Fabrikat tragen, auch anders als heute. Nach Kämmerer's Wunsch dürfte ich allerdings doch von Rogier und niederländischer Malerei nicht die Bohne verstehen, also wäre die Retourkutsche gefährlich: ich sei im Brabantismus befangen. Schon ein Blick auf eine in sich ungleiche Werkstattarbeit, wie Rogier sie 1455—59 für Cambray geliefert, belehrt uns wenigstens, welche Abwandlungen des Stils schon unter Aufsicht und Verantwortung des Meisters selber vor sich gehen konnten. Deshalb citirte ich wenigstens ein sogar im Klass. Bilderschatz zugängliches Stück, Clairobscur-Flügelbilder No. 362 (Madrid Prado) als solche Vergrösserung und gestehe hier weiter, dass ich auch die „Kreuzigung“ Kl. B. 691 nur als Copie beurtheile, die schon Gerard David näher liegt.

Nach alledem bleibt uns nichts übrig, als das Hauptgewicht der Untersuchung von den geläufigen Typenvergleichen weiter in das Innere der Kunst zu verlegen. Es handelt sich bei diesem Kunstvermögen des Meisters auch nicht allein um perspectivische Raumdarstellung, mit der man bei den Brüdern van Eyck durch unbeirrte Consequenz schon weiter gekommen wäre als Tschudi und Seeck zusammen genommen, nicht allein um plastisch scharfe Gestaltenbildung auf der andern Seite mit all ihren Besonderheiten, sondern noch um ein Drittes, das aus beiden Bestandtheilen gleichsam in gegenseitiger Durchdringung zu Stande kommt. Das haben unsere alten Akademiker seligen Angedenkens, auch in den Tagen eines Cornelius und Passavant, Composition genannt. Deshalb darf ich wohl, ohne deshalb von Geh. Cabinetsräthen geschuriegelt zu werden, von der Composition des Cyklus Ars moriendi reden, indem ich den Namen acceptire, aber auch hier etwas durchaus Künstlerisches, Greifbares und Bestimmbares denke, das eben aus gothischer Tradition und neuem Realismus im südlichen Theil der Niederlande ganz natürlich erwachsen ist, wie es nur in der Nachbarschaft Nordfrankreich's möglich war und am Hofe von Burgund wie in flandrischen Städten willkommener Ausdruck des eigenen Wesens ward, bei uns in Deutschland aber beim besten Willen aus heimischem Boden nicht in gleicher Complexion entspringen konnte. Weshalb denn nicht? Nun, da steckt in der That etwas Geheimes, wie es scheint ganz Verborgenes, freilich kein Arcanum der Geschichtsphilosophie, aber der Kunsttopographie und Künstlergeographie, das ich auf meinem zurückgebliebenen Standpunkt noch der Beachtung werth halte.

Es gilt gradezu, Rogier's Rolle in der Geschichte der niederländischen Malerei, den Beitrag, den er und kein Andrer geliefert, den Charakter seines Strebens, der ihn von allen Nachbarn bis auf Memling unter-

scheidet und durch diesen weiter verpflanzt wird, zu erfassen und herauszuarbeiten. Wer dazu nicht vorgebildet ist, sollte lieber auch keine populäre Biographie solcher Künstler unternehmen; denn des wohlfeilen Geschwätzes ist übergenug! Wenn Henry Thode sogar meint, „dass die nicht abzuläugnenden, im Perspectivischen und in den Typen hervortretenden Beziehungen der Holzschnitte des Blockbuchs zu Rogier's Werken nur ganz allgemeine seien, wie sie sich bei allen von des Brabanters Kunst beeinflussten Malern, auch den deutschen, finden", — so bezeugt er damit leider ebenso, wie mit dem Zusammenwerfen Rogier's und des Flémaller's bei dieser Gelegenheit, wie wenig ihm Beobachtungen der constitutiven Faktoren gedeihen wollen, bei denen von kulturgeschichtlicher Sittenschilderung und romantischer Geschichtsphantasie noch nichts aufkommen kann. Ich hoffe, eine heranwachsende jüngere Generation werde noch etwas mehr lernen und allmählich im Stande sein, sich mit Beweisgründen, an deren Klarstellung ich fortgesetzt weiter arbeite, sich ernstlicher auseinanderzusetzen, als es einer andern Richtung der Fachgenossenschaft bisher möglich scheint.

Wenn der Spezialist des Meisters E. S. in Dresden den Vorwurf erhebt, „ich suche das Thema auf ein geschichtsphilosophisches und ästhetisches Gebiet hinüberzuspielen", so weiss er nur allzu wohl, dass seinen Gesinnungsgenossen bei blosser Nennung dieser Schlagwörter, bei denen man sich nicht einmal ihres Sinnes bewusst zu zeigen braucht, schon die Haut kriecht. Das heisst, es wird statt ehrlicher Gegengründe auch Gespensterfurcht aufgeboten, um die frommen Leser des Repertoriums abzuschrecken, sich mit mir selber einzulassen, — wie schlimme Wärterinnen den Kindern von dem bösen Buhmann erzählen. Und solche Ammenmärchen sollen sie glauben, die kritischen Fachgenossen? Weiss doch der Nachbar so garnicht, was an der Universität Leipzig auf kunstgeschichtlichem Gebiet vorgehen möge, und stellt sichs nur in abstracto vor, wie es etwa vor zwanzig Jahren in Berlin ausgesehen, als er unter dem Eindruck des armseligen Gezänks die Antipathie der Museumsbeamten gegen die Kunsthistoriker an unsern Hochschulen eingesogen. Für mich ist diese Kluft nie dagewesen und heutzutage erst recht nicht vorhanden. Es erscheint mir sogar als unverantwortliche Gesinnung wider die gemeinsame Sache der Kunstwissenschaft, der wir alle dienen, wenn Lehrs und Kämmerer auch diese alberne Geschichte vom Spuk in Tegel wieder aufzuwärmen versuchen.

Einer der angesehensten französischen Kunstforscher schrieb mir gelegentlich einmal, vor Jahren schon: „Wie gut haben Sie es doch in Deutschland mit der Kunstgeschichte an Ihren Hochschulen! Durch den Lehrgang der Universität sind Sie veranlasst, den umfassenden Stoff in zusammengehörigen Abschnitten von Zeit zu Zeit wieder durchzuarbeiten und an sich zu erleben. Da gehen Ihnen die grossen Gesichtspunkte auf, die das Ganze organisiren. Wie anders wir, in unsern Verhältnissen hier zulande. Jeder studiert und forscht für sich auf engbegrenzter Strasse,

immer vorwärts, aber ohne Seitenblick auf den Anderes treibenden Nachbarn, ohne Ueberblick über das weite Gebiet im Ganzen. Ich beneide Sie von Herzen! Der Hader der Persönlichkeiten, die das Loos an einen Ort zusammenwürfelte, verfliegt; aber die Wirksamkeit verschiedenster Kräfte wirkt weiter und ist ja das Leben der Sache selbst.“

Leipzig, 18. Februar 1900.

Beschreibendes Verzeichniss der Buchillustrationen Lucas van Leyden's.

Von **Campbell Dodgson.**

Indem ich keinen Anspruch mache, die von Franz Dülberg (Repert. XXI, 36 ff.) veröffentlichten Entdeckungen über die Thätigkeit Lucas van Leyden's als Illustrator wesentlich vervollständigen zu können, glaube ich trotzdem der künftigen Forschung einen gewissen Dienst zu leisten, wenn ich die schon bekannten Holzschnitte mit genaueren Angaben der Masse und Befindungsorte katalogmässig aufzähle, und dabei hier und da eine von Dülberg übersehene Darstellung bezw. Ausgabe oder Copie einschalte. Alle im Text erwähnten Bücher und Holzschnitte sind mir persönlich zu Gesicht gekommen. Bei der grossen Seltenheit der meisten holländischen Drucke aus der Zeit 1500—1520 vermag ich selbstverständlich keine Gewähr für Vollständigkeit zu geben. Es lässt sich vielmehr die Existenz anderer Andachtsbüchlein vermuthen, welche die kleineren Holzschnitte unseres Meisters, namentlich aus der vierten, unten beschriebenen Folge enthalten dürften. So enthält z. B. schon 1511 der Stimulus divini amoris drei Nummern dieser Folge, darunter eine, welche in der weit grösseren Zahl der 1514 im Utrechter Missale erschienenen nicht einbegriffen ist. Im Hortulus Animae, 1515, sind wieder einige Nummern derselben Folge vorhanden, welche nicht im Missale erschienen und trotzdem ebenso abgenutzt aussehen wie die schon dort gedruckten Holzschnitte. Eine Untersuchung zehn anderer Drucke der Seversz'schen Offizin im Besitze des British Museum blieb allerdings ohne Erfolg.

A.

Bücherverzeichniss.

1. 1508. Breviarium insignis ecclesie Traiectensis . . . (in fine) . . . completum est in opido Leydensi per me Johannem seueri. Anno domini millesimo quingentesimo octavo vltimo die Martij. 4°. (Haarlem, Bischöfliches Museum.)

2. 1509. Libellus a magistro Petro / de. Riuo editus. quomodo / omnia in meliorē sunt ptē / interpretanda . . . . (in fine): Iste libellus impres-

sus est leydis per me Johannem / Seueri. Anno dñi M. cccccix / vicesima die martii. 4°. (London, British Museum).

3. 1511. Bonaventura. Dit boeck is gheheten / in den latijne Stimu / lus diuini amoris . . . . . (am Ende): Hier eyndet dz boeck vandē prickel / der minnē. dat sinte Bonauētura die / waerdige heilige doctoer gemaect he / uet. Geprent in Hollāt toe Leydē Bi / my Jan Seuersz op dye Hoygraft / Int iaer ons heren vijftien houdert / ende xi. op den anderden dach na sin / te Bartholomeus dach / Lof god van al. 8°. (Haarlem, Bischöfliches Museum. London, British Museum.)

4. 1514. Missale ad verū cathedralis ecclesie Traie / ctensis ritū. . . . . Quod Joānes Seuerin' cal / chographus in opido Leidensi imprimebat. / Anno hūane salutis Millesimo q'ngētesimo / decimoquarto kalēdis Junij. Folio. (Haarlem, Bischöfliches Museum. Im Haag, Königliche Bibliothek, defect. Cambridge, Universitäts-Bibliothek, defect.[1])

5. 1515. Ortulus anime / deuotarū orationū floscu / lis varijs refertus. (In fine): Hortul' aie In Leydis / per Johannē seueri im- / pss' finē capit añ dñi m / ccccc. xv. In vigilia Ma- / thei apli & euā Laus deo. 8°. (Im Haag, Königliche Bibliothek.)

6. 1517. Die cronycke van Hollandt Zeelandt / eñ Vrieslant. (Am Ende): Voleynt tot Leyden Bi mi Jan seuersz / den xviij dach in oestmaent. An. xv. c. en / xvij. 4°.

Zwei verschiedene Ausgaben mit demselben Titel und Kolophon:

a) Mit den beiden Holzschnitten von Lucas van Leyden, Fol. I. (Haarlem, Bischöfliches Museum. Berlin, Kupferstichkabinet u. s. w.)

b) Mit einem anonymen Holzschnitt an derselben Stelle: Christus und Maria beten für Seelen im Fegefeuer. (London, British Museum u. s. w.)

7. Ohne Jahr. Een deuote oeffeninge tot eenen yegeliken choor der Enghelen. Leyden, Jan Mathijszoon. 8°. (London, British Museum.)

8. 1528. De Bibel. Tgeheele Oude ende Nieuwe Testament. Antwerpen, Willem Vorsterman. A. T. 27. Oct., N. T. 28. Oct. 1528. Folio.

Es giebt zwei verschiedene Ausgaben des Alten Testaments mit demselben Datum:

a) Hat in l. 7 des Titels „griecsce". Auf der Rückseite des Titels ist kein Text. Im Kolophon, l. 3 „text", l. 7 „Vorsterman", l. 8 „eyndt op.", l. 10 „ghebuerte". (London, British Museum.)

b) Hat in l. 7 des Titels „griesce"; auf der Rückseite des Titels zwei Holzschnitte und Inhaltsverzeichniss der Bücher des A. T.,

---

[1]) Laut Weale, Catalogus Missalium, 1886, p. 204, sind defecte Exemplare auch in Utrecht und Brüssel vorhanden. Die Angabe dieses Bibliographen (p. 205), dass im Haag und in Haarlem eine von Jan Seversz 1516 gedruckte Ausgabe vorhanden sei, ist falsch; die betreffenden Bibliotheken besitzen nur die hier erwähnte Ausgabe von 1514.

an den entsprechenden Stellen des Kolophons „Text", „Vorstermā", „eynt op", „gheboorte". (London, British Museum, 2 Ex.)

9. 1529. Tgeheele Nieu Testament. (Am Ende): Gheprint Thantwerpen in die Cammer- / strate, in den gulden Eenhoren, Bi mi Wil- / lem Vorsterman, voleyndt op Sinte Mat / theus auont, den. xx. dach van Septe / ber, Int iaer nae die ghebuerte / ons salichmakers. M. / cccc en. xxix. Folio. (London, British Museum, zusammengebunden mit der zweiten Ausgabe des A. T. 1528.)

10. 1531. Tnyeuvve Testament al geheel. (Am Ende): Gheprint Thantwerpen in die Cammer- / strate, in den gulden Eenhoren, Bi mi Wil- / lem Vorsterman, Voleynt int iaer na / dye gebuerte ons salichmakers. M. cccc. en. xxxi. Den / xx. dach van Junio. Folio. (London, British Museum, zusammengebunden mit der zweiten Ausgabe des A. T. 1528.)

11. 1532. Den Bibel. / Tgheeele Oude en- / de Nieuvve Testamet. Antwerpen, W. Vorsterman. A. T. 14. Aug., N. T. 17. Aug. 1532. Folio. (London, British Museum.) In dieser Ausgabe enthält das Neue Testament allein einen Holzschnitt von L. v. L.

Anhang.

Inhalt der Bücher.

(Die Nummern der Holzschnitte sind die des folgenden Verzeichnisses.)

Buch	No.	1	enthält	Holzschnitt	No. 2.
„	„	2	„	„	„ 61.
„	„	3	„	„	„ 28, 39, 42.
„	„	4	„	„	„ 1—7, 13—27, 30—38, 40—43, 45—54.
„	„	5	„	„	„ 14—19, 21—27, 29, 32—34, 39—45, 47—52, 55.
„	„	6	„	„	„ 1, 3, 8, 11, 52, 53, 56—60.
„	„	7	„	„	„ 11.
„	„	8	„	„	„ 3, 5, 9, 10, 12, 17.
„	„	9	„	„	„ 12.
„	„	10	„	„	„ 12.
„	„	11	„	„	„ 12.

B.

Verzeichniss der Holzschnitte.

1. Christus am Kreuz, zwischen Maria und Johannes. P. III. 9. 21.

a) Erster Druck [270 : 174], auf Pergament, Rückseite eines nicht numerirten Blattes im Canon des Utrechter Missale, Leyden, Jan Seversz, 1514. Auf der Vorderseite stehen zwei Spalten Text von je zehn Zeilen:

links:		rechts:	
Domine iesu xp̄e:		demisti mundum:	
. . . . .		. . . . .	
ctam crucem tuā re-		igitur.	

In der ersten Spalte ist der Buchstabe D roth gedruckt. In der Zweiten sind l. 6—9 roth, bis auf das letzte Wort (Te). Exemplare des Buches im Haag und in Haarlem (Bischöfliches Museum). Der Holzschnitt allein als loses Blatt in Frankfurt a. M. (Städelsches Institut).

b) Zweiter Druck [249 : 178], auf Papier, der Holzstock unten verstümmelt, in beiden Ausgaben der Divisie-cronycke, Leyden, Jan Seversz, 1517, f. XXVIII. r. Holländischer Text auf der Rückseite. Exemplare des Buches sind nicht selten.

Copien. A. Im Original laufen zwei Striche links vom Kreuzstamme etwas herab gegen den Mantel der Maria, während eine beinahe gerade Linie das Kreuz rechts mit dem Mantel des Johannes verbindet. Die Copie hat an den entsprechenden Stellen: links, eine einfache Linie, welche schräg von links nach rechts, d. h. von Maria bis zum Kreuz, abläuft; rechts, eine Fortsetzung derselben Linie, immer schräg von links nach rechts bis zum Mantel des Johannes. An dessen rechter Hand ist der Daumen zwar richtig gezeichnet, doch nicht in derselben Stellung wie im Original: er liegt auf dem Zeigefinger, nicht unter demselben. Unten steht weder Kreuz noch Zierleiste, sondern ein leerer Raum liegt zwischen den Säulenbasen, wie zum Aufdrucken einer Inschrift bestimmt. Eine schwarze Einfassungslinie läuft ununterbrochen um die ganze Darstellung herum. Auf Papier, ohne Text [250 : 172]. Unbeschrieben. (Nürnberg, Germanisches Museum, ausgestellt.)

B. An den oben erwähnten Stellen sind gar keine Linien mehr. Die rechte Hand des Johannes ist verzeichnet, der Daumen ganz disproportionirt. Unten sind das Ornament und das Kreuz copirt; die untere Einfassung biegt sich gleichfalls in der Mitte nach oben, sodass das Kreuz ausserhalb derselben steht, wie im Original. Auf Papier, ohne Text [265 : 175]. Schon vom Verfasser dieses Verzeichnisses beschrieben, Repert. XXI. 289.[2]) (Berlin, K. K. London, British Museum.)

2. Der heilige Martin theilt seinen Mantel [175 : 160]. Unten das Monogramm des Holzschneiders (Jost de Negker?). Repert. XXI. 37 (mit verkleinerter Abbildung) und 377.

Titelholzschnitt a) des Breviarium Traiectense, 1508. (Haarlem, Bischöfliches Museum.)

b) des Missale Traiectense, 1514. (Haarlem, Bischöfliches Museum. Cambridge, Univ.-Bibl. Im defecten Exemplar im Haag, Kgl. Bibl., fehlt das betreffende Blatt.)

Als loses Blatt, in Berlin (K. K.) und Hamburg (Kunsthalle).

---

[2]) Meine Hypothese, diese Copie sei möglicherweise für eine spätere Ausgabe des Utrechter Missale bestimmt gewesen, hat sich nicht bestätigt. Die einzige in Betracht kommende Ausgabe: Antwerpen, Christoph Ruremond, 1527 Weale a. a. O. 205. Utrecht, Universitätsbibliothek) hat ein anderes Canonbild.

3—7. Erste Folge religiöser Darstellungen [im Durchschnitt 112 : 83 mm].

3. Die Geburt Christi. Maria kniet rechts mit gefalteten Händen, das vor ihr liegende Kind anbetend. Joseph steht hinter ihr, seinen Hut in Händen; links knieen zwei Engel und beten das Kind an. Im Hintergrunde stehen zwei Hirten hinter einer Mauer [112 : 83].

Missale, 1514. I. Th. f. 10 r.

Cronycke, 1517. f. 26 v.

Bibel. N. T. 28. Oct. 1528. Sig. E. v. r.

4. Das Christkind. Jesus steht von vorn gesehen, rechts blickend; er streckt die Linke aus, indem er mit der Rechten segnet. Unter seinen Füssen, auf einem Stein, IHESVS. Zu beiden Seiten Pilaster mit Arabesken [112 : 75].

Missale, 1514. I. Th. f. 14 v. III. Th. f. 15 v.

5. Die Auferstehung. Christus, die Siegesfahne in der Linken haltend, während er mit der Rechten segnet, tritt aus dem von vier Wächtern umgebenen Grabe hervor. Im Hintergrunde rechts geht die Sonne auf [112 : 85].

Missale, 1514. I. Th. f. 75 r.

Bibel, N. T. 28. Oct. 1528. Sig. E. ij v.

6. Das Pfingsfest. Maria sitzt, lesend, inmitten der zwölf Apostel. Zwei von diesen sitzen rechts auf einer niedrigen Bank, die übrigen stehen. Feurige Zungen ruhen auf allen Köpfen. Oben schwebt die Taube, welche den Raum mit Strahlen füllt [112 : 83]. Abbildung, Repert. XXI. 39.

Missale, 1514. I. Th. f. 89 v. II. Th. f. 1 r. f. 69 v. III. Th. f. 1 r.

7. Die Krönung Mariä. Gottvater sitzt links, mit dreifacher Krone und einfachem Nimbus, und hält die Weltkugel in der Rechten. Christus, der rechts sitzt, trägt unter seinem linken Arm und auf seiner rechten Schulter ein grosses Kreuz. Die Taube des Heiligen Geists erscheint über Maria, die mit offenen Haaren in der Mitte kniet. Zu jeder Seite knieen drei Engel [112 : 83].

Missale, 1514. I. Th. f. 1 r. f. 95 r.

8—12. Zweite Folge religiöser Darstellungen [im Durchschnitt 105 : 73 mm].

8. Gottvater, mit dreifacher Krone und päpstlicher Kleidung, steht auf einer Kugel. Er segnet mit der Rechten und hält die Weltkugel in der Linken. Zwei Engel tragen die Zipfel seines Mantels [106 : 73].

Cronycke, 1517. I. Ausg. f. 1 r.

9. David kniet mit entblösstem Haupte und gefalteten Händen vor Gottvater, der ihm in den Wolken erscheint und seinen Segen ertheilt. Krone und Scepter liegen auf dem Boden [105 : 74].

Bibel, A. T. 27. Oct. 1528. I. u. II. Ausg. Sig. Hh. ij v.

10. Die Taufe Christi. Christus im Lendentuch, steht mit gespreizten Beinen, die Arme auf der Brust gefaltet, im Flusse Jordan. Der Täufer,

mit einem Knie auf dem Ufer knieend, giesst Wasser auf das Haupt des Heilands. Im Hintergrunde Bäume und Felsen. In den Wolken erscheinen Gottvater und der Heilige Geist [105 : 72].

Bibel, N. T, 28. Oct. 1528. Sig. B. ij r.

11. Maria in einer mandelförmigen Glorie als Himmelskönigin, mit dreifacher Krone, das Scepter in der Linken, steht auf dem Halbmond, und trägt das Kind, das eine Birne in den Händen hält, auf dem rechten Arm. Links und rechts erscheinen Engel, in den vier Ecken Engelsköpfe [106 : 72].

Cronycke, 1517. I. Ausg. f. I. r.

Een deuote oeffeninge. Sig. A. i v.

12. Petrus steht auf der Weltkugel, vor einer Nische. Sein krauser Kopf ist nicht bedeckt; er hält in der Rechten ein Buch, in der Linken die Schlüssel [105 : 71].

Bibel N. T. 28. Oct. 1528. Sig. O. v r.
„ „ „ 20. Sept. 1529. „ O. iiij v.
„ „ „ 20. Jan. 1531. „ P. viij v.
„ „ „ 17. Aug. 1532. „ P. iiij r (f. xc.).

Täuschende Copie [105 : 73], British Museum, loses Blatt, ohne Text.

13—27. Dritte Folge religiöser Darstellungen [im Durchschnitt 55 : 48 mm].

13. Hiob und seine Freunde. Hiob, voller Beulen und nackt bis auf das Lendentuch, sitzt auf der Erde. Seine beiden Freunde halten Trompeten (oder Sprechrohre?) [56 : 46].

Missale, III. Th. f. 35 r.

14. Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes. Das Kreuz bildet den Anfangsbuchstaben T des „Te igitur“ des Messcanons [55 : 47].

Missale, nicht numerirtes Pergamentblatt im Canon.

Hortulus, f. 42 v.

15. Matthäus. Er sitzt links und schreibt an einem Pulte. Hinter dem Pulte steht mit ausgebreiteten Flügeln der Engel, der dem Evangelisten ein aufgeschlagenes Buch vorhält [55 : 48].

Missale, I. Th. f. 56 v.

Hortulus, f. 49 r.

16. Marcus. Er sitzt rechts, im Profil nach links, und schreibt an einem Pulte. Neben diesem liegt der Löwe. Links sieht man durch die offenen Fenster eine hügelige Landschaft [55 : 48].

Missale, I. Th. f. 60 v.

Hortulus, f. 54 v., 105 v.

17. Lucas. Er sitzt links, im Profil nach rechts, vor einer Staffelei, und malt das Bildniss der Mutter Gottes. Rechts unten in der Ecke erscheint der Ochse [55 : 47].

Missale, I. Th. f. 63 v., II. Th. f. 63 v.

Hortulus, f. 59 r., 106 r.

Bibel, N. T. 28. Oct. 1528. Sig. E. iij r.

18. Johannes, der die Apokalypse schreibt [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 21 v.
Hortulus, f. 45 r.

19. Gregor, stehend, als Papst, mit der dreifachen Krone, hält in der Rechten einen Stab mit dreifachem Kreuze; zu jeder Seite ein Pfeiler mit Widderköpfen an den Capitälen [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 16 r.
Hortulus, f. 114 r.

20. Der büssende Hieronymus mit dem Löwen. Er kniet vor dem Crucifix und schlägt seine Brust mit einem Stein. Im Vordergrunde liegt der Cardinalshut [56 : 47].
Missale, II. Th. f. 60 r.

21. Martin, der seinen Mantel zertheilt [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 34 r., 69 v.
Hortulus, f. 118 r.

22. Ein heiliger Bischof, ohne Attribute. Er steht in einer Nische unter einem Rundbogen, hält den Bischofsstab in der Linken und segnet mit der Rechten. Auf den Pfeilern der Nische sind Menschen als Schildhalter angebracht [55 : 47].
Missale, II. Th. f. 3 r. (als Nicolaus), II. Th. f. 18 r. (als Ambrosius).
Hortulus, f. 28 v. (als Ambrosius), f. 101 r. (als Cyriacus), f. 118 v. (als Nicolaus).

23. Agnes mit dem Lamme steht vor einem Rundbogen [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 8 r.
Hortulus, f. 119 r.

24. Anna Selbdritt. Maria steht links, das Kind auf dem Arm. Anna steht rechts und stützt sich mit einem Stabe, den sie in der Rechten hält, während sie mit der Linken dem Jesuskind einen Apfel reicht [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 40 v.
Hortulus, f. 37 r., 123 r.

25. Dorothea steht in einer Nische und hält einen Blumenkorb [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 13 v.
Hortulus, f. 119 r.

26. Elisabet von Ungarn giebt einem Bettler Almosen [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 71 r.
Hortulus, f. 124 r.

27. Margaretha steht und hält ein Kreuz; hinter ihr kauert ein Drache [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 35 v.
Hortulus, f. 122 r.

28—55. Vierte Folge religiöser Darstellungen. Halbfiguren. Jede Person bezw. Gruppe steht in einem entweder architektonischen oder aus Guirlanden bestehenden Rahmen [33 : 25 mm].

28. Gottvater mit der päpstlichen Tiare steht unter einem Baldachin und segnet mit der Rechten.

Bonaventura, Titelblatt.

29. David, barhaupt, aufwärts blickend, betet mit gefalteten Händen. Hinter ihm liegt seine Harfe; oben hängt eine Guirlande.

Hortulus, f. 68 v.

30. Die Verkündigung (etwas mehr als Halbfiguren). Gabriel hält einen Stab; Maria wendet sich wie betend ihm zu. Strahlen gehen vom heiligen Geiste aus.

Missale, II. f. 17 r.

31. Die Kreuzigung; links Maria mit abgewandtem Haupte, rechts Johannes aufwärts blickend.

Missale, II. Th. f. 20 v., f. 55 v.

32. Maria (etwas mehr als Halbfigur) als Himmelskönigin mit dem Kinde auf dem Halbmond.

Missale, II. Th. f. 3 v.

Hortulus, f. 90 r.

33. Johannes der Täufer mit Lamm, Fahne und Buch, unter einem spätgothischen Bogen.

Missale, II. Th. f. 29 r. 50 v.

Hortulus f. 89 (sic! statt 98) r.

34. Johannes, der Apostel, mit dem Kelche unter einem spätgothischen Bogen.

Missale, I. Th. f. 67 v.

Hortulus, f. 161 r.

35. Petrus und Paulus, der eine mit einem Schlüssel, der andere mit einem Schwerte.

Missale, II. Th. f. 31 r.

36. Philipp und Jacob, der eine mit einem Kreuze, der andere mit einem Pilgerstabe.

Missale, II. Th. f. 68 v.

37. Simon und Judas Thaddäus, der eine mit einer Säge, der andere mit einem Winkelmaasse.

Missale, II. Th. f. 65 v. (die folgende Seite ist 69, statt 66, numerirt).

38. Adrian, ein geharnischter Ritter mit blossem Schwerte unter einem spätgothischen Bogen; unten ein Löwenkopf.

Missale, II. Th. f. 54 v.

39. Ambrosius (etwas mehr als Halbfigur) schreibt an einem Pulte; er trägt die Bischofsmütze.

Bonaventura, Titelblatt.

Hortulus, f. 115 r.

40. Antonius, ein Buch haltend. Auf seinem Mantel steht ein T; unten rechts ist ein Schweinskopf. Oben hängt eine Guirlande.

Missale, II. Th. f. 6 v.

Hortulus, f. 113 v.

41. Christoph, das Christkind auf der rechten Schulter, wendet sich nach rechts, unter einem Renaissancebogen.
Missale, II. Th. f. 40 r.
Hortulus, f. 110 v.

42. Die Stigmatisation des heil. Franciscus. Höhe des Holzschnittes ausnahmsweise 34 mm.
Bonaventura, Titelblatt.
Missale, II. Th. f. 61 r.
Hortulus, f. 117 v.

43. Georg, völlig bewaffnet, ein Kreuz auf Schild und Fahne, unter einem Bogen; links der Drache.
Missale, II. Th. f. 19 r.
Hortulus, f. 108 v.

44. Lorenz, den Rost in der Linken, unter einem gothischen Bogen.
Hortulus, f. 111 v.

45. Michael (ganze Figur) tritt auf den Drachen und stösst ihn mit dem Kreuz herab.
Missale, II. Th. f. 59 r.
Hortulus, f. 96 v.

46. Quirinus, ein bewaffneter Ritter mit Schild und Fahne.
Missale, II. Th. f. 18 r.

47. Rochus mit dem Engel und dem Hunde, der ein Brod im Maule hält, unter einem spätgothischen Bogen.
Missale, II. Th. f. 48 v.
Hortulus, f. 115 v.

48. Sebastian an einen Baum gebunden und mit drei Pfeilen durchschossen, unter einem Rundbogen; landschaftlicher Hintergrund.
Missale, II. Th. f. 7 v.
Hortulus, f. 107 r.

49. Stephan mit Steinen im Schosse, unter einem spätgothischen Bogen.
Missale, I. Th. f. 11 r.
Hortulus, f. 112 v.

50. Apollonia, einen Zahn in der Zange haltend, unter einem gothischen Bogen.
Missale, II. Th. f. 13 r.
Hortulus, f. 121 r.

51. Barbara, barhaupt, mit Thurm und Palme, in einer viereckigen Oeffnung.
Missale, II. Th. f. 2 v.
Hortulus, f. 125 r.

52. Katharina von Alexandrien, gekrönt, mit Rad und Schwert, unter einem spätgothischen Bogen.
Missale, II. Th. f. 73 v.
Hortulus, f. 124 v.
Cronycke, f. 157 v.

53. Maria Magdalena, in hübscher niederländischer Tracht, hält das Salbengefäss; oben eine Guirlande.

Missale, II. Th. f. 38 r.

Cronycke, f. 175 r.

54. Ursula, einen langen Pfeil in der Rechten, breitet ihren Mantel über die Jungfrauen aus.

Missale, II. Th. f. 64 r.

55. Veronica mit dem Schweisstuch, unter einem spätgothischen Bogen.

Hortulus, f. 44 r.

Illustrationen der Diuisie-cronycke.

56. Herzog Pippin von Brabant. P. III. 10. 24. [92 : 83].

Cronycke, f. 50 v, mit gedruckter Inschrift auf dem Spruchband.

Cronycke, f. 214 v (als „Willem die xxij graef"), mit leerem Spruchband.

57. Bonifacius, Halbfigur eines Bischofs, der in der Rechten den Stab hält [83 : 63].

Cronicke, f. 59 v.

58. Dirk, erster Graf von Holland, ganze Figur eines Herrschers, im Barett und Mantel, der eine Fahne in der Rechten hält [210 : 64].

Cronycke, f. 96 r., 149 r.

59. Das Wunder der heiligen Barbara zu Gorkum, 1448. Die Heilige, die den Thurm trägt, führt einen nackten Mann aus einem brennenden Gebäude [106 : 155]. Zweifelhaft, doch bietet besonders die Figur der Heiligen Analogien mit manchem Blatt aus der dritten, oben beschriebenen Folge.

Cronycke, f. 279 v.

60. Karl V., Brustbild, im Barett, das Scepter in der Rechten [84 : 62].

Cronycke, f. 432 v.

---

61. Signet des Jan Seversz. Ein Wappenschild mit zwei Lilien und einem Schlüssel wird von einem Löwen gehalten, welcher mit der rechten Vordertatze eine Fahne hält. Folgende Inschrift steht auf der Fahne: DIEV ƧOIT LO / NE DE TOVLT. Eine hügelige Landschaft ohne Bäume wird von einem Bogen eingerahmt, auf dessen Säulencapitälen zwei nackte Männer sitzen, der eine mit einem geschlossenen, der andere mit einem aufgeschlagenen Buche [106 : 97]. Derbe, aber kräftige Arbeit, welche, wie ich meine, sehr wohl von Lucas van Leyden gezeichnet sein kann, dem sie schon von Dülberg zugeschrieben wurde. Die Architektur ist mit der in der dritten Folge (13—27) gelegentlich vorkommenden verwandt, während die Inschrift auf der Fahne ganz ähnlich gebildete Buchstaben aufweist, wie der Name IHEƧVƧ auf dem Holzschnitt No. 4.

Petrus de Rivo. Libellus, 1509. British Museum.

Undatirtes Fragment (Repert.XXI, 44). Haarlem, Gemeentebibliotheek.

No. 10, 28, 29, 44 und 55 obigen Verzeichnisses sind von Dülberg übersehen worden. Dagegen hat eine Apostelfolge, welche vollständig im Hortulus Aminae gedruckt ist, dann auch theilweise im Missale, aber sonst in keinem der hier erwähnten Bücher vorkommt, meines Erachtens mit Lucas van Leyden nichts zu thun. Diese Blätter, welche Dülberg für echt hält, aber nur theilweise erwähnt, stimmen im Allgemeinen, was die Maasse betrifft, mit der dritten Folge überein, sind aber meistens etwas höher (nicht 55, sondern 57 bis 58 mm). Im Stile sind sie dagegen dieser Folge völlig ungleich, und können nur von einem mittelmässigen Künstler herrühren. Ich füge ein Verzeichniss dieser unechten Blätter bei, in der Reihenfolge wie sie im Hortulus vorkommen.

1. Mathias, f. 98 v. (Missale, II. Th. f. 15 v.)
2. Philipp, f. 99 r.
3. Jacobus minor, f. 99 v. (Missale, II. Th. f. 39 v.)
4. Petrus, f. 100 r. (Missale, II. Th. f. 14 v.)
5. Paulus, f. 100 v. (Missale, II. Th. f. 9 r.)

(Jacobus major, f. 101 r. = 3. Jacobus minor)

6. Bartholomäus, f. 102 r. (Missale, II. Th. f. 50 r.)
7. Matthäus, f. 102 v. (Missale, II. Th. f. 57 v.)
8. Simon, f. 103 r.
9. Judas Thaddäus, f. 103 v.
10. Andreas, f. 104 r. (Missale, II. Th. f. 1 v.)
11. Thomas, f. 104 v. (Missale, II. Th. f. 5 r.)

No. 3 wird auch von Dülberg verworfen; No. 1, 4, 5, 6, 10, 11 nimmt er ohne Bedenken als echt an; die übrigen Apostel No. 2, 7, 8, 9 erwähnt er nicht. Ich möchte die ganze Folge aus dem Kataloge der Werke des Lucas van Leyden streichen.

Litteraturbericht.

Architektur.

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Askanischen Fürstenhauses im ehemaligen Herzogthum Lauenburg. Mit Unterstützung des Herzoglich Anhaltischen Staatsministeriums herausgegeben von **Robert Schmidt,** Architekt und Bauschul-Director.

Eine „historische Uebersicht" greift weit zurück bis zu den Anfängen der Geschichte des von slavischen Wenden — hier Polaben genannt — besiedelten, später so „vielumstrittenen" Ländchens. Das Fürstengeschlecht der Askanier, von Albrecht dem Bären abstammend, regierte dasselbe von 1180 an, bis zum Tode des letzten der Lauenburger Askanier, Julius Franz, um 1689. Der Verlauf der Geschichte zeigt, wie eifrig die Regenten dieses Hauses für Förderung der Kunst eingetreten sind. Auch entferntere Glieder der verzweigten fürstlichen Familie setzen diese Pflege fort. Schon die Hilfe, welche der Herausgabe vorliegenden Werkes zu Theil geworden, zeigt das. Private Mittel würden für dessen splendide Ausstattung schwer ausgereicht haben. Freilich hätten Geldmittel allein auch wenig geholfen, wenn nicht das Kunstvermögen des Verfassers ausreichende Mittel geboten hätte. Die überaus tüchtige und genaue Wiedergabe der Sculpturen und Bauwerke — darunter complicirte Innenansichten — reicher historischer und sagenhafter Figurenschmuck auf Mappe, Titelblättern, Vignetten und den dekorativen Blatteinrahmungen, das Alles zeugt von bedeutendem zeichnerischen Können und geschulter Phantasie. Zugleich zeigt diese üppige Ausstattung, dass man nicht auf den engen Kreis strengster Fachgelehrten allein rechnet, die vielleicht derartige Beigaben recht überflüssig finden, dass auf ein grösseres kunstverständiges Publikum Rücksicht genommen wurde. Auch der niedrige Preis — 25 M. — ermöglicht eine grössere Verbreitung. Doch nun zum Gegenständlichen!

Von 15 Grossfolio Bildtafeln bringen 6 den Dom zu Ratzeburg zur Darstellung. Aus spätromanischer Zeit stammend — genauere Daten scheint es nicht zu geben — ist der Dom ein schöner dreischiffiger Bau von bedeutenden Grössenverhältnissen. Die hier gebotenen Innenansichten, auch in den Lichtwirkungen ansprechend, geben den reichgegliederten Chortheil der Kirche wieder, mit den Eingängen zur herzoglichen Gruft,

deren Särge beschrieben sind. Wie die kräftigen, aber nicht unproportionirt schweren Pfeiler mit ihren lisenenartigen Vorlagen, so sind alle Wandtheile in Backstein aufgeführt, und auch als ehrlicher Rohbau belassen bei der letzten Restauration 1876. Dieselbe hat wohlweislich nur die Deckengewölbe mit Putz versehen und entsprechend ornamentirt.[1]) Die Wirkung scheint eine ähnliche zu sein, wie jetzt der Schleswiger Dom sie bietet. Wie bei diesem ist der ursprünglich geplante, in dem Grundriss angedeutete Doppelthurm auch in Ratzeburg nie zu Stande gekommen. Den Abschluss des kräftigen Westthurmes durch ein Satteldach — wie auch früher die Kirche im nahen Ottensen ihn hatte — hörte ich hier, im Grenzlande Dänemark's, immer als dänischen Thurm bezeichnen.

Von den Kapellen, welche in dichter Reihe einst an das Langhaus sich anschlossen, ist nur am südlichen Nebenschiff eine im XIV. Jahrhundert durch Herzog Erich im gothischen Stil errichtete erhalten, die ehemals als Grabkapelle diente. Es ist ein in zierlichen Verhältnissen gehaltenes Bauwerk mit getreppten Giebeln, Thürmchen u. s. w,, das sich aber dem schlichteren romanischen Bau gut angliedert. Im Innern birgt diese, auf Kaiser Wilhelm I Geheiss, 1881 renovirte Kapelle ein umfangreiches Holzschnitzwerk der Spätrenaissance, mit allen Reizen, aber auch etwas von den Ausartungen der Zeit um 1637, als diese Empore der Herzogsfamilie hier eingefügt wurde. Bei 9 m Länge zeigt die Fassade an ihrer oberen Brüstung in 11 Feldern reichen Schmuck an neutestamentlichen Gestalten in Muschelnischen und fürstlichen Namenszügen. Hermenpfeiler mit Karyatidenbüsten — genau so wie unsere ererbten bäuerlichen Eichentruhen sie zeigen — tragen das oberste Gesims, welches wieder durch üppig eingerahmte Wappen, Cartuschen und verschnörkelte Obelisken bekrönt ist. Die Bemalung zeigt hier, wie anderwärts, die alten askanischen Farben, schwarz und gelb.

Ein höchst prunkhaftes Erzeugniss der Holzplastik aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts enthält der Chor des Domes. Es ist das Epitaph des Herzogs Augustus, errichtet von seiner Gemahlin. Bei fast 12 m Höhe enthält es im Hauptgeschoss in einem grossen Alabasterrelief die Kreuzigung. Im Vordergrunde kniet schlicht das fürstliche Paar. Im schmäleren Obergeschoss kommt die Auferstehung zur Darstellung. Den obersten Abschluss bildet der Weltenrichter, auf dem Bogen thronend, von Posaunenengeln umgeben. Kräftige marmorne Doppelsäulen, ein klarer Aufbau, die schönen biblischen Darstellungen — die mit ihrem tiefen malerischen Hintergrund, wie hier bemerkt ist, wohl guten Kupfer-

[1]) Warum sich Jacob v. Falke in seinen liebenswürdigen „Lebenserinnerungen" so wenig befriedigt ausspricht über diese Restauration seiner Heimathkirche — in der er ja als Domschüler zugleich Chorschüler gewesen — wäre mir unerfindlich, wenn nicht oft liebevoll gehegte Jugenderinnerungen gegen später Hinzugekommenes ungerecht machten.

stichen mögen entlehnt sein — eine Anzahl allegorischer Marmorstatuen, welche in Nischen oder freistehend die Riesentafel zieren — das Alles giebt ihr eine durchaus feierliche Wirkung. Diese steht aber in Gefahr beeinträchtigt zu werden, durch eine Ueberfülle schwülstiger Behänge an allen Seiten. Wie die Einfassung der Cartuschen, die Consolen u. s. w. sind sie im hässlichen Kribbel-Krabbel des Ohrmuschelstils gehalten als richtiges Unkraut sich überall anklebend. — Der Verfasser weist mit Recht auf das damals in Norddeutschland häufigere Vorkommen ähnlich reicher Kunstwerke hin, auch auf die Verwendung des feinen, kostbaren Alabasters in Holzumrahmung. Ich fand dieselbe nicht nur in Lübeck, z. B. im Fredenhagen'schen Zimmer und im Schleswiger Dom, sie findet sich hier auch in einfachen Landkirchen. — Der Meister des Epitaphs hiess Gebhard Jürgen Tideche aus Boitzenburg; für die Herstellung erhielt er 1600 Thaler. Von ihm stammt auch der Hauptaltar des Domes und ein Epitaph der Familie v. Bülow. Auf dem hohen Chor ist noch eine Grabplatte des Herzogs Johann IV und seiner Gemahlin erhalten, ein anspruchsloses, ansprechendes Relief aus dem XVI. Jahrhundert.

Die Wiedergabe eines alten Stiches zeigt die einstige feste Burg zu Ratzeburg, auf einer Elbinsel gelegen. Die Hauptresidenz aber war in Lauenburg. Nachdem hier 1616 Schloss und Kapelle grösstentheils abbrannten, hat's an unausgeführten Bauprojecten nicht gefehlt. Ein schwerfälliger, halb abgetragener Rundthurm, der in seinen Gewölben Gefangene scheint beherbergt zu haben, ist ein Rest ältester Zeit. Nach einem Oelbilde wirkt er mit dem bröckelnden Gemäuer, dem später aufgesetzten Dache mit Laternenthürmchen malerisch genug.

An der Südseite der Stadtkirche zu Lauenburg enthält ein Renaissanceportal aus Sandstein, von Franz II 1598 gestiftet, ausser Statuen, Wappen u. s. w. noch Inschriften, die Bedeutung für die Landesgeschichte haben, um so mehr als das herzogliche Haus- und Staatsarchiv verbrannt ist. — Eine traurige Geschichte erzählt das Begleitwort der Tafeln 9—11, welche den hohen Chor dieser Kirche in ihrem jetzigen Zustande darstellen. Vor 300 Jahren durch Franz II als „Ruhmeshalle seines Geschlechts" mit grossen Mitteln hergestellt, gab er schon durch lange Zeiten den Anblick tiefsten Zerfalles irdischen Ruhmes. Unter dänischer Herrschaft wurde dann mit den Resten früherer Herrlichkeit vollends Kehraus, d. h. Alles zu Gelde gemacht. Es sei zu Ehren des feinsinnigen Königs Christian VIII gesagt, dass ihn die Sache, von der er zu spät erfuhr, höchlich entrüstet hat. Es wäre nicht möglich, einen kirchlichen Raum nüchterner herzustellen, als es mit diesem Chor geschah. Wenig Ueberbleibsel der alten Prunkstücke stehen, scheinbar zusammenhanglos, herum. Mit der in Wort und Bild hier gebotenen ursprünglichen Ausstattung sich zu beschäftigen ist um so lohnender. Ermöglicht wurde die Wiedergabe des prachtvollen Grabdenkmals des fürstlichen Stifterpaares durch eine alte Handschrift: „das

fürstlich Lauenburgische Ehrenbuch" des Nürnberger Dr. Schilherr. Auf einem überaus reich aus Sandstein gearbeiteten, kräftig gegliederten Untersatz mit biblischen Reliefs, die von Statuennischen flankirt werden, kniet unter dem Crucifix das Fürstenpaar, umgeben von Putten und in Gesellschaft des — Schosshündchens! Wie die Hauptfiguren, sind auch die ehemals an den Ecken auf Postamenten sitzenden Evangelisten-Statuen im Chor wieder angebracht. Die letzteren fügen sich einer Wanddecoration ein, die sich zusammensetzt aus Resten des Lettners und eines sculpirten Stammbaumes mit 64 farbigen Wappen.

In der „hochinteressanten Büchener Granitkirche" — im Uebergangsstil des XIII. Jahrhunderts — zeigt, wenig passend, das Altarbild Franz II mit Gemahlin und 14 Kindern, freilich unter dem Kreuze. Die Kanzel dieser Kirche war ein gutes Werk der Renaissanceschnitzerei mit Gemäldeeinlagen (Christus und Apostel) und reichem Schalldeckel. Dass dieselbe noch „im Jahre 1896 trotz des Widerspruchs und der Mahnung der heimathlichen Presse in das Thaulov-Museum in Kiel gewandert ist — — obgleich ein Vereins-Museum zu Mölln besteht" — das dürfte schwer zu begreifen sein. Die alten Fresken sind früher dadurch gerettet (nach Haupt's „Kunstdenkmälern"), dass Christian VIII die überpinselnden Arbeiter davon jagte. — Der Kirche zu Grönau ist die 1661 vom Herzog Franz Erdmann gestiftete Kanzel erhalten, in ähnlicher Anlage, aber üppigerer Ausführung als die zu Büchen.

Von den vielen grossartigen Profanbauten der ehemaligen Fürsten, ihren festen Burgen, den zahlreichen Schlössern in weiten Parkanlagen sind nur noch traurige scheunenhafte Baureste und Schutthaufen vorhanden. Die werthvollen Sammlungen sind längst verstreut. Die vielfach vernachlässigten, ja misshandelten Werke kirchlicher Kunst aber hat die vorliegende Veröffentlichung wenigstens für die Kunstgeschichte in würdiger Wiedergabe der ursprünglichen Erscheinung gerettet. Sie geben Zeugniss, wie von dem „traditionellen feinfühligen Kunstsinn der Askanier", so von ihrer Werthschätzung des Kirchlichen, die auch durch Einfügung sinnig frommer Inschriften bezeugt wird. Wird mit mir wohl Mancher, der mit diesen Blättern sich beschäftigt, hier und da das den Zeiten des Barock eigene „Komponiren in beständigem Fortissimo" (Burckhardt) beklagen, so wird er an den Zeugnissen so überquellender Schaffensfreudigkeit trotzdem genug des Anerkennungswerthen finden.

Doris Schnittger-Schleswig.

Sculptur.

Stanislao Fraschetti. Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo—con prefazione di **Adolfo Venturi.** Opera contenente 270 riproduzioni dei lavori del maestro. — Milano. — V. Hoepli. 1900.

Nella strana società italiana del seicento, curiosa miscela di miserie coperte di stoffe ricamate e di glorie modestamente perdute fra „quel

rimescolarsi di gran cappe, di alte penne, di durlindane pendenti, quel muoversi di gorgiere inamidate e crespe e lo strascico intralciato di rabescate zimarre" Bernini, il gigante dalle idee smisurate e pel quale l'arte sembrò non conoscere confini, si innalza vieppiù dopo gli studi recenti.

Quando la cultura artistica si limitava alla conoscenza superficiale delle maggiori glorie di Grecia e di Roma e i professori, nelle Accademie, non avevano elogi che per Fidia e pel Canova, degnando a pena di uno sguardo i maggiori del nostro Rinascimento, il Bernini misconosciuto e disprezzato, non serviva che di termine di paragone per misurare l'altezza dell' arte nostra, cosi che era facile sentir ripetere che Michelangiolo segna l'apice di quella scala e Bernini l'ultimo gradino. A dire il vero fino a poco tempo fa (la critica artistica di noi è tanto recente!) ben pochi avevano esaminato senza preconcetti l'opera colossale del maestro vedendo adentro collo spirito che l'anima e la feconda. La biografia del Baldinucci, scritta un anno dopo la morte del Bernini, non era che un apoteosi, composta per soddisfare al desiderio di Cristina di Svezia e l'altra di Domenico Bernini, figlio dello scultore, una dissertazione accademica in cui, per l'aggiunta di inoenzioni puerili, il carattere del padre era svisato completamente. Per Domenico e per molti altri il grande titolo della gloria del maestro era parso l'aver lavorato tanto pei Principi di tutta Europa.

Chi abbia intelletto d'artista e abbia veduto anche per una sola volta le opere dello scultore a Roma non ha dimenticato certamente l'impressione di terribile potenza di alcune, la esteriorità attraente di tutte, tenuto conto delle concessioni del maestro ai gusti ampollosi dei contemporanei. Dopo l'esame accurato di tutte quelle opere, seguite, una per una, nelle cronache del tempo, nelle relazioni degli ambasciatori, nei registri di spese dei committenti un giovane scrittore d'arte, Stanislao Fraschetti, allievo della scuola di storia dell' arte diretta presso l'Università di Roma da Aldolfo Venturi, ha composto uno splendido volume, riccamente illustrato, che la lunga attività berniniana illustra, con criterii moderni e commenta.

Il libro, la figura del Bernini permette finalmente di conoscere intimamente, benchè forse successivi studi e ricerche possano farne modificare qua e là alcune conclusioni e accrescere la serie delle opere del maestro.

E prima di tutto l'opera del Fraschetti contribuirà a provare la leggerezza di quel sentimento innato di orrore che molti conservano ancora per tutto quello che è compreso nella generale attribuzione di „barocco". Pochi periodi storici presentano, la signorilità, la grandiosità, la originalità che si nascondono sotto le forme ampollose e spesso infelici dei prodotti di quel tempo. Bisogna conoscere a fondo tutto il senso di stanchezza che la scuola di Michelangiolo, per limitarci alle arti grafiche, aveva portato, col lungo stascico di opere di una generazione senza iniziativa, per apprezzare giustamente le innovazioni create dal seicento: bisogna portarsi nello spirito d'allora

per indovinare, per esempio, nell' architettura il bisogno di linee nuove dopo tanto sciupio di ordini classici più o meno freddamente applicati e, nella pittura e nella scultura, il desiderio di qualche cosa di nuovo dopo la ripetizione di tante figure rigidamente modellate nelle pose convenzionali o volutamente grandiose che gli scolari impotenti di creare ripetevano dai maggiori, nonostante che i bolognesi, guidati dai Carracci, avessero tentato di ritornare alle fonti vive dell' arte sana. E allora si capiranno le stramberie dei secentisti e le opere del Bernini della seconda maniera, il baldacchino di S. Pietro, il Longino, le figure decorative per le fontane, la Santa Teresa, il busto di Francesco I d'Este, le statue di S. Maria del Popolo, agitate da un vento nuovo che sconvolge i panni e le forme, entro le quali si agita uno spirito nuovo e potente: e si capiranno gli entusiamsi, i delirii dei contemporanei per il gran maestro che stordiva popoli e principi di tutta Europa e portava alto il culto per l'arte a cime non mai raggiunte; e si scuseranno e si comprenderanno l'alto senso che il maestro aveva di sè e le lotte agitate col Borromini che tentava di prenderne il posto e l'audacia che lo spingeva a forare di grandi nicchie i piloni colossali reggenti la cupola di Michelangiolo per collocarvi le statue gigantesche che sembrano voler dare la scalata al cielo, come i Titani della leggenda. Ma il grande, si noti, non è solamente nelle forme ma sopratutto nelle spirito dell' arte berniniana. Le lince contorte e strane dei panneggiamenti nelle quali lo scalpello sapiente si è addentrato a riprodurre tutte le più difficili pieghe del raso e della seta imitandone quasi la trasparenza vaporosa, possono essere una concessione al gusto del tempo che in molti artisti si limitava alle forme esterne, ma il sentimento interno che le anima e ne fa apparire, come nel capolovoro del maestro, l'estasi di Santa Teresa, tutti i brividi dal languore dagli occhi alla punta dei piedi rattrapiti nel dolce spasimo della ferita celeste, è assolutamente grande, in quel tempo e anche nel precedente, tanto la scuola di Roma si era allontanata dello spirito antico che animava le dolci figure, spesso così povere nella forma, dei maestri del quattrocento. Se è per questo che il Fraschetti e il Venturi insistono nel chiamare il Bernini un artista al di fuori del suo tempo può sembrar giusto: ma sarebbe stato anche più giusto dire che egli fu al di sopra del suo tempo tanto la sua figura giganteggia sulla folla dei mediocri.

L'autore della preziosissima monografia incomincia a trattare di Pietro, padre di Lorenzo Bernini e descrive le opere sue di Roma quali il bassosilievo della Incoronazione di Clemente VIII nella cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, l'Assunta nella Sacrestia della stessa chiesa e accenna alla possibilità che altri suoi lavori esistano in Napoli, il che alla critica sarà ora probabilmente dato di fare, con maggior precisione.

Del grande Lorenzo esamina le opere del periodo giovanile, dalla prima opera, il monumento del Vescovo Santoni (1612), cui seguono il busto di monsignor Giacomo Montoya in Santa Maria di Monserrato, l'anima Beata e l'anima Dannata del palazzo di Spagna, il busto a Paolo V

della Galleria Borghese, il San Lorenzo del palazzo Strozzi in Firenze, l'Enea che sorregge Anchise del Museo di Villa Borghese, il ratto di Proserpina del palazzo Piombino, il bellissimo gruppo di Apollo e Dafne del Museo Borghese (dal quale però non è probabile la derivazione che il Fraschetti vuol vedere dal frammento del Museo Jacobsen di Copenaghen, assolutamente diverso di linee e di concetto) il busto al cardinal Bellarmino nella chiesa del Gesù a Roma e alcune opere minori perdute o mutilate.

Esaminato il primo periodo dell' attività dell' artista l'Autore passa alla illustrazione dell' attività successiva. Le prime opere, preziose di purissime forme ispirate all' arte classica non furon seguite da altre ugualmente corrette. Egli dimenticò la grazia della Ninfa, non intese più il soffio ellenico degli antichi marmi, abbandonò le sorgenti purissime del bello: „si affaticò ne' lavori scultori" (son parole del Fraschetti) a riprodurre sotto l'aspetto proprio, in modo efficace, la morbidezza della carne, la trasparenza de' panni, la ricchezza degli accessori. Però, nella novissima espressione dell' arte sua, ben presto la morbidezza della carne divenne mollezza; la ricerca della trasparenza de' panni condusse a farli giocare e girare escessivamente; la dovizia degli accessori divenne cosa convenzionale e sterilmente accademica. Seguire la ricchissima monografia del Fraschetti in tutti i suoi particolari sarebbe impossibile quando si pensi che l'opera è zeppa di notizie e di documenti inediti e che il libro si compone di ben 455 pagine in gran formato e di note densissime di cose nuove. Poichè compito d'una recensione è dare un' idea esatta e più che è possibile breve dei risultati a cui l'autore è arrivato, penso che il meglio che mi rimane a fare, dopo esposte le osservazioni generali, sia di riportare la cronologia delle opere del Bernini consigliata dal Fraschetti. E la cronologia è la seguente:

Pontificato di Paolo V (1605—1621).

1.	1612.	Monumento del vescovo Santoni in Santa Prassede.
2.		Monumento di monsignor Montoya in S. Giacomo degli Spagnuoli.
3.		L'Anima beata e l'Anima dannata.
4.		Statua di San Lorenzo sulla graticola.
5.	dal 1612	Busto di Paolo V.
6.	al 1622	Gruppo di Enea ed Anchise.
7.		Statua del David.
8.		Gruppo del ratto di Proserpina.
9.		Restauro dell' antico Ermafrodito.
10.		Gruppo di Apollo e Dafne.

Pontificato di Gregorio XV (1621—1623).

11.	1622.	Tre busti di Gregorio XV.
12.	1622.	Monumento del Cardinal Bellarmino nella chiesa del Gesù.
13.	—	Busto del Cardinal Montalto.
14.	—	Gruppo di Nettuno e Glauco.
15.	1623.	Sepolcro del Cardinal Delfino in S. Michele di Venezia.

Pontificato di Urbano VIII (1623—1644).

16.	1624.	Crocifisso in bronzo per la Basilica di S. Pietro.

17. 1625. Busto di monsignor Fancesco Barberini.
18. — Busto di Costanza Bonarelli.
19. 1625. Busto di Madonna.
20. 1625. Busto di Urbano VIII nell' Ospedale della Trinità dei Pellegrini.
21. 1626. Facciata di Santa Bibiana.
22. 1626. Statua di Santa Bibiana.
23. 1626. Busto di Antonio Barberini.
24. 1626. Busto di Camilla Barbadori.
25. 1627. Quadro de' fatti di S. Maurizio in S. Pietro.
26. 1627. Altar maggiore di Sant' Agostino.
27. 1627. Facciata principale del Palazzo di Propaganda.
28. 1627—33. Baldacchino di S. Pietro.
29. 1629—39. Piloni della cupola di S. Pietro.
30. 1629. Facciata principale del palazzo Barberini.
31. 1629. Busto di Antonio Nigrita in Santa Maria Maggiore.
32. — Busto in marmo di Urbano VIII in S. Lorenzo in Fonte.
33. — Busto in bronzo di Urbano VIII in Casa Barberini.
34. 1629. Fontana della Barcaccia.
35. — Fontana nella villa Mattei.
36. — Fontana nel palazzo Antamoro.
37. — Fontana nel giardino Barberini.
38. — Fontana delle api al Vaticano.
39. 1630. Ricordo marmoreo di Carlo Barberini in Aracoeli.
40. 1630. Statua di Carlo Barberini in Campidoglio.
41. 1631. Monumento di Giovanni Vigevano nella Minerva.
42. 1632. Due busti del Cardinal Borghese.
43. 1632. Statua in bronzo di Urbano VIII a Velletri.
44. 1634. Campanili del Pantheon.
45. 1635. Sepolcro della contessa Matilde in San Pietro.
46. 1635. Loggia della Benedizione nel palazzo del Quirinale.
47. 1636. Memoria di Urbano VIII nella chiesa di Aracoeli.
48. 1636. Chiesa di Sant' Anastasia al Palatino.
49. 1636. Cappella Raimondi in San Pietro in Montorio.
50. — Busto di Medusa.
51. — Busto di Paolo Giordano.
52. — Busto del Cardinal Valier.
53. — Autoritratto a olio nella Galleria degli Uffizi.
54. 1638. Statua di San Longino in San Pietro.
55. 1639. Monumento di Alessandro Valtrini in S. Lorenzo in Damaso.
56. 1639. Busto di Carlo I d'Inghilterra.
57. 1640. Altare in S. Lorenzo in Damaso.
58. — Busto di Urbano VIII a Camerino.
59. 1640. Fontana del Tritone a Piazza Barberini.
60. 1640. Fontana di Trevi.
61. 1640. Busto di Urbano VIII nella cattedrale di Spoleto.
62. 1640. Statua di Urbano VIII al Campidoglio.
63. 1641. Cappella Allaleona in S. Domenico di Magnanopoli.
64. — Cappella Poli in San Grisogono.
65. — Altar maggiore in Santa Maria in Via Lata.

66. 1642. Busto del cardinal Richelieu.
67. 1642—47. Monumento di Urbano VIII al Vaticano.
68. 1643. Monumento di Suor Maria Raggi nella Minerva.
69. 1643. Busto di Milord Coniick.
70. 1644. Fontana delle api a piazza Barberini.
71. 1644. Campanile di San Pietro.

Pontificato di Innocenzo X (1644—1655).

72. 1645. Statua della Verità.
73. 1646. Gruppo dell' estasi di Santa Teresa.
74. 1646. Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria.
75. 1649—50. Decorazione dei pilastri di S. Pietro.
76. 1647—52. La fontana de' Quattro fiumi in piazza Navona.
77. 1647—53. Restauri della Cappella di San Pietro.
78. — Due busti di Innocenzo X.
79. 1648. Gruppo di Santa Fancesca Romana con l'angelo.
80. 1649. La fontana del Moro in piazza Navona.
81. 1649. Crocifisso per Filippo IV di Spagna.
82. 1650. Palazzo di Montecitorio.
83. 1651. Pavimento di S. Pietro.
84. 1653. Sepolcro del cardinal Pimentel.

Pontificato di Alessandro VII (1655—1667).

85. 1655. Pavimento del portico di San Pietro.
86. 1655. Pavimento della loggia della Benedizione in San Pietro.
87. 1655. Bassorilievo „Pasce oves meas".
88. 1656. Decorazione della Porta del Popolo.
89. 1656—63. Colonnata di San Pietro.
90. 1656. Ampliamento del palazzo del Quirinale.
91. 1656. Ornato della cattedra di San Pietro.
92. 1656. Restauro della cappella Chigi in S. Maria del Popolo.
93. 1656. Statua di Daniele.
94. 1657. Gruppo di Habacuc con l'angiolo.
95. 1658. Restauro della Chiesa di S. Maria del Popolo.
96. 1658. Cappella Chigi nel duomo di Siena.
97. 1658. Statua di S. Girolamo.
98. 1659. Statua di Maria di Magdala.
99. 1659. Busto di Alessandro VII.
100. — La Vita e la Morte.
101. 1660. Restauro del palazzo pontificia di Castelgandolfo.
102. 1661. Chiesa di Castelgandolfo.
103. 1661. Fontana dell' Acqua Acetosa.
104. 1663. Cappella de Silva in Sant' Isidoro.
105. 1663—66. Scala regia al Vaticano.
106. 1664. Chiesa dell' Assunta nel villaggio dell' Ariccia.
107. 1664. Restauro dell' ospedale di Santo Spirito in Sassia.
108. 1664. Cappella Siri nel Santuario della Misericordia in Savona.
109. 1665. Busto di Luigi XIV.
110. 1665. Progetto del palazzo del Louvre.

111. 1665. Ornato della sala Ducale al Vaticano.
112. 1665. Palazzo Chigi in Piazza SS. Apostoli.
113. — Arsenale di Civitavecchia.
114. — Restauro del Pantheon.
115. 1666. Obelisco della Minerva.

Pontificato di Clemento IX (1667—1669).

116. 1667. Ornato del ponte di Sant' Angelo.
117. 1668. Due statue di angioli nella chiesa di S. Andrea delle Fratte.
118. 1668. Cappella Rospigliosi nel Gesù di Pistoia.
119. 1668. Villa Rospigliosi nel Pistoiese.
120. — Cappella Fonseca in S. Lorenzo in Lucina.
121. — Busto del medico Gabriele Fonseca.
122. 1669. Progetto pel restauro della tribuna di S. Maria Maggiore.
123. 1669—77. Statua equestre di Luigi XIV.

Pontificato di Clemente X (1670—1676).

124. 1670. Statua equestre di Costantino.
125. 1671. Pavimento del porticato vaticano.
126. 1672—98. Sepolcro di Alessandro VII.
127. 1674. Ciborio nella cappella del Sacramento in S. Pietro.

Pontificato di Innocenzo XI (1676—1689).

128. 1675. Statua della Beata Albertona.
129. 1676. Restauro del palazzo Lateranense.
130. 1677. Fontana di S. Pietro.
131. 1678. Chiesa di S. Maria de' Miracoli e di Montesanto.
132. 1678. Chiesa di S. Andrea sul Quirinale.
133. 1679. Busto del Salvatore.
134. 1680. Composizione del Sangue di Cristo.

La monografia del Fraschetti esamina il Bernini anche nella sua vita privata, nei suoi rapporti con Principi e mecenati, nelle sue rivalità col Borromini e con altri artisti di minor fantasia, il Bernini pittore e caricaturista, le sue commedie, il Bernini alla corte di Francia e finalmente la sua scuola. Le illustrazioni numerosissime che accompagnano il volume sono eccellenti ed eseguite dalla casa Danesi di Roma.

F. Malaguzzi.

Dr. Alfred Schröder. Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. Jahrbuch des hist. Vereins Dillingen. X. Jahrgang, 1897 (S. 1—59, T. I) u. XI. Jahrgang, 1898 (S. 31—114, T. I). 8°.

Mit dem i. J. 1899 ausgegebenen XI. Jahrbuch des hist. Vereins Dillingen kommt eine Arbeit zum Abschlusse, die für weitere Kreise von Interesse ist. Der Verfasser hat sich nicht nur der Mühe unterzogen, sämmtliche (431) Monumente des Domkreuzganges in Augsburg kurz, aber mit aller wissenschaftlich wünschenswerthen Genauigkeit zu beschreiben, sondern auch „die aus der Betrachtung der Monumente sich ergebenden allge-

meinen Gesichtspunkte" eingehend erörtert. Hiemit greift aber die Arbeit über das locale Interesse weit hinaus.

Gegenüber früheren theilweisen oder gelegentlichen Erwähnungen der Grabinschriften des Augsburger Domkreuzganges, ist in Schröder's Arbeit vor Allem eine nekrologisch wie kunstgeschichtlich erschöpfende Registrirung alles Vorhandenen gegeben.

Die Beschreibung der Monumente erstreckt sich auf „Standort, Material, bei Sculpturen etwaige Fassung, Gegenstand der Darstellung, und bei sehr guten Arbeiten ausführlichere Beschreibung und kunsthistorische Würdigung derselben, Zustand der Erhaltung, Wappen, Inschriften."

Die Fundstellen in der früheren Litteratur sind überall gewissenhaft angegeben.

Die Denkmäler werden in practischer Weise vom Ostflügel beginnend zum Südflügel übergehend der Reihe nach, wie sie sich finden aufgezählt. Um aber doch auch einen historischen Ueberblick zu gewähren, hat der Verfasser die einzelnen Nummern auch chronologisch zusammengestellt. Ein ausführliches Register erhöht die Leichtigkeit der Benützung dieses ersten Theiles. Von den Epitaphien No. 194 und No. 400 sind im Text, von No. 32, 84, 85, 315, 39 auf 2 Tafeln Abbildungen gegeben. Leider sind erstere im Druck missrathen. Allerdings kann man hierfür den Verfasser nicht verantwortlich machen.

Diese Einzelaufzählung ist an sich eine der werthvollsten neueren Publicationen zur Augsburgischen Localgeschichte, sie bietet dem Kunsthistoriker feste Anhaltspunkte, dem Genealogen und Heraldiker eine reiche Quelle.

Im zweiten Theile verfolgt Schröder sodann die statistischen Ergebnisse. Mit Ausnahme von zweien sind alle Monumente noch sicher an ihrer ursprünglichen Stelle. Das älteste Monument ist jenes des Grafen Ludwig von Helfenstein, Dompropstes von Augsburg, der im Jahre 1285 starb; das Letzte wurde 1805 eingefügt für Domvicar Jacob Farenschon. Die drei Kreuzgangflügel waren im Wesentlichen drei bestimmten Ständen zugewiesen, als ambitus canonicorum, a. vicariorum, a. dominorum. In letzterem, dem Laienflügel, wurden auch Frauen bestattet. Ausnahmen von der im Allgemeinen festgehaltenen Regel lassen sich mehrere verfolgen.

Unter den archäologischen Beobachtungen verdient die treffliche Erörterung des Unterschiedes zwischen Grabplatte und Epitaphium vor Allem Erwähnung.

Die Grabplatte ist älter als das Epitaph. Erstere ist ursprünglich ein rechteckiger einfacher „Monolith, reichlich von der Grösse des menschlichen Körpers, mit einer Inschrift und mit oder ohne bildliche Darstellung", deren Gegenstand aber auf ganz enge Grenzen beschränkt ist: Figur des Verstorbenen, Wappen oder Beides.

Das Epitaph ist nach Grösse, Form und Inhalt viel freier, ob nun Inschrift oder bildliche Darstellung, oder Beides vereint gegeben ist.

Die Grabplatte ist im Mittelalter dasselbe, was der Loculus-Verschluss im christlichen Alterthum, auch ein Compendium des Sarkophages, also über dem Grabe des Verstorbenen in den Boden eingelassen.

Das Epitaph ist ursprünglich nicht Gedenkstein, sondern fromme Stiftung eines Lebenden zu Ehren Gottes und der Heiligen. Es wird an der Wand angebracht oder in dieselbe eingelassen. Erst im Laufe der Entwicklung wird das Epitaph Gedenkstein des Stifters. Es hat ursprünglich keine Beziehung zum Tode. Diese ist nur zufällig durch den Ort der Aufstellung gegeben.

Aeltere Epitaphien sind oft ganz ohne Inschrift oder irgend eine Andeutung des Stifters.

Das älteste Epitaph des Augsburger Kreuzganges ist vom Jahre 1347, alle früheren Monumente sind Grabplatten. Noch aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts stammt die Sitte eines doppelten Gedenksteines (Grabplatte und Epitaph). Seit Mitte des XV. Jahrhunderts kommt die Grabplatte mehr und mehr in Abgang. Das Epitaph wird zum „Denkmal für den Verstorbenen."

Seit Ende des XV. Jahrhunderts finden sich Grabplatten in die Wand schräge (halbliegend) oder senkrecht eingelassen und zeigen so ebenfalls den Uebergang an. Vielleicht war auch die Rücksicht auf die „immer kräftiger werdenden Reliefformen des Plattenbildes" massgebend. Dazu tritt die Rücksicht auf die Persönlichkeit selbst immer mehr in Vordergrund. Die alte Grabplatte hatte den demüthigen Gedanken bewusst festgehalten, das steinerne Bild des Verstorbenen den Füssen der darüber Wegschreitenden zu unterbreiten.

Im Einzelnen wird sodann die Entwickelung der bildlichen Darstellungen und Inschriften, der Grabplatte sowohl wie des Epitaphs dargethan. Die Beobachtungen Schröder's sind zutreffend und lassen sich sicher in andern Kreuzgängen beispielsweise im Dome zu Regensburg oder im Dome zu Eichstätt, selbst in kleinen Gottesackerkapellen noch mit vielen weiteren Denkmalen belegen und ergänzen.

Nur kurz macht der Verfasser aufmerksam auf die Paläographie solcher mittelalterlichen und neueren Monumente. Mit Recht bedauert er den Mangel einer systematischen Arbeit über monumentale Paläographie des Mittelalters, gegenüber den zahlreichen Werken über Paläographie der Handschriften. Gleichwohl giebt er auch hier schätzenswerthe Fingerzeige.

Auch das Material der Denkmäler ist sorgfältig in Betracht gezogen. In dem Absatze über kulturhistorische Wandlungen beweist der Verfasser die durchaus auf das Uebernatürliche gerichtete Tendenz aller mittelalterlichen Monumente, die selbst in der Renaissancezeit noch lange fortwirkt.

Gegen Otte hebt er hervor, wie deutlich in der erdrückenden Mehrzahl der Epitaphien dessen Ansicht über die „Heiligenanbetung" widerlegt ist. Selbst Verstümmelungen der Bilder durch Zwinglianer beweisen,

dass diese bildlichen Darstellungen mit der katholischen Lehre absolut übereinstimmen, im Gegensatze zu dem Vorwurfe Otte's. (Handb. d. kirchl. Kunstarchäologie I 462.) Nicht den Heiligen sondern Gott gilt die Anbetung, deutlich nicht Maria sondern dem Kinde auf ihrem Schosse, während die Heiligen als Patrone hinter dem Stifter stehend ihn empfehlen.

Im XVI. Jahrhundert verschwinden leider die Schöpfungen der gläubigen Poesie des Mittelalters, zunächst der Patron. Endlich machen die bildlichen Darstellungen überhaupt dem Inschriftepitaph, und seiner prahlerischen Prätension Platz.

Die Inschriften der Grabmonumente zeigen eine ähnliche Wandlung. Das Mittelalter weist fast stereotyp die bekannte Formel auf: Anno Domini (Jahr, Monat, Tag) obiit (Name) cuius anima requiescat in pace. Gegen Ende desselben finden wir schon häufiger Titel und Würde. Um die Wende des XV. Jahrhunderts beginnen die dem früheren religiösen Empfinden fremden Lobeserhebnngen des Verstorbenen. Damit werden die Inschriften immer umfangreicher. Das Inschriftepitaph verdrängt jedes andere Monument. Bald verliert sich der in den ersten Renaissanceinschriften oft schön und tief gedachte Inhalt dieser Gedächtnissinschriften in's gesucht Geistreiche, schliesslich in's völlig Geschmacklose, wie die Inschrift auf dem Epitaph Sutor 1747:

Sta viator et ter exclama
Ju! Ju! Ju!
jacet hic
Ju-bilaeus sacerdos, Ju-bilaeus chori vicarius,
Ju-bilaeus lector
u. s. f.

Wie in den Inschriften zeigt sich der Zeitgeist in dem Prunke der Wappen und Ahnenproben.

Im letzten Abschnitte würdigt der Verfasser die Monumente endlich nach ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung.

„Trotz der gelegentlichen Bemerkungen, welche Kugler und nach ihm Otte über einzelne daselbst aufgestellte Kunstwerke machen, und trotz der geringen Zahl plastischer Gebilde, die ausser diesen Monumenten für die Beurtheilung der Leistungen Augsburg's auf dem Gebiete der Plastik zu Gebote stehen, hat die Kunstforschung dem reichen und den Entwicklungsgang so trefflich illustrierenden Sculpturenschatz des Augsburger Domkreuzganges ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden bisher unterlassen."

Leider trifft auch diese Bemerkung nicht auf den Augsburger Domkreuzgang allein zu.

Die künstlerisch bedeutendsten Arbeiten gehören der Zeit von 1460—1520 dem ausgehenden Mittelalter und der Frührenaissance an. Eine neue Blüthezeit, um 1605 in einzelnen Denkmalen vertreten, „erstickte im Blut und Jammer des dreissigjährigen Krieges."

Die ältesten Sculpturwerke (Mitte des XIV. Jahrhunderts) schliessen sich der Vollendung des plastisch so reich geschmückten Nordportals am Dome an (1343). Die Glanzzeit wird vorbereitet durch die Vollendung des Domchores welche nach 75jähriger Bauthätigkeit im Jahre 1431 erfolgte.

Auch der „auffallende Mangel an mittelalterlich-plastischen Werken in der Domkirche," den der Verfasser genügend erklärt mit dem Hinweis auf die 11jährige Besitznahme des Domes durch die Zwinglianer (1537—48) beweist sonach nichts gegen die Annahme, welche Berthold Riehl bisher vertrat (Skizze der Gesch. d. mittelalterl. Plastik im bayr. Stammlande, Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbevereins 1890 S. 59 und 61), dass nämlich der Aufschwung der Plastik mit der Vollendung eines solchen grösseren Baues „wie zeitlich so auch ursächlich" zusammenhänge.

Die Entwickelung von der schematisch-statuarischen Auffassung zum vollendeten Ausdrucke von Stimmung, Leben und Empfinden ist mit trefflichem Verständnisse verfolgt, ebenso aufmerksam die zunehmende Individualisirung der Einzelfiguren, die Darstellung des Nackten am Christkinde und am leidenden Erlöser, die Gewandbehandlung. Auch bei diesen Beobachtungen ist Epitaph und Grabplatte sorgfältig auseinandergehalten.

So erschliesst uns dieses Schriftchen liebevoll das Verständniss eines bedeutenden heimathlichen Denkmales. Es giebt aber darüber hinaus in dankenswerther Weise Anregungen und Fingerzeige genug, welche für das Studium der mittelalterlichen Kunst ganz allgemeinen Werth beanspruchen können.

Eichstätt. *Oscar Freiherr Lochner von Hüttenbach.*

Ausstellungen.

Die v. Dyck-Ausstellung in London, 31. Winter-Exhibition der Academy.

Die Rembrandt-Ausstellung in London hielt der Amsterdamer mindestens die Waage. Die Londoner v. Dyck-Ausstellung blieb nicht unwesentlich hinter der Antwerpener zurück. An dem ungünstigen Eindrucke der englischen Veranstaltung waren einige Umstände Schuld, die keine Bemühung hätte beseitigen können. Im englischen Privatbesitze — und daraus fast ausschliesslich schöpft die Winter-Exhibition der Academy — giebt es mit vereinzelten Ausnahmen nur Arbeiten aus v. Dyck's englischer Zeit, fast nur Bildnisse. Das musste der Ausstellung, die mit 129 Gemälden einen sehr beträchtlichen Raum einnahm, eine gefährliche Eintönigkeit in Hinsicht auf die Darstellungsmotive und in Hinsicht auf den Stil schaffen. An sich kann eine Portraitansammlung anziehend und interessant genug sein. Schlimm ist nur, dass das individuelle Wesen aus dem Typischen, aus der höfischen Convention sich nur undeutlich löst in der englischen Portraitirkunst v. Dyck's. Wir lernten nicht so sehr Persönlichkeiten kennen, wir wohnten aus gemessener Ferne einem höfischen Fest der Zeit Charles' I. bei, bewunderten die Haltung und das vornehm lässige Wesen einer Gesellschaft, deren Menschlichkeit verborgen blieb.

Wie mannigfaltig war die Antwerpener Ausstellung, mit den Riesenbildern aus den vlämischen Kirchen, mit den Früchten aller Bemühungen und aller Bestrebungen des Meisters. In Antwerpen konnte die Entwickelung v. Dyck's wirklich verfolgt werden, die reiche, rasch ablaufende Entwickelung; das Verhältniss des Meisters zu Rubens, zu Tizian wurde verständlich, wie auch die allmähliche Feststellung des specifisch v. Dyckschen Stils und die Erstarrung in der englischen Production.

Die angedeuteten Nachtheile der Londoner Ausstellung standen zu erwarten, wenngleich die Kenner des englischen Privatbesitzes doch ein und das andere Bildniss der Genueser Zeit in der Academy zu sehen gehofft hatten, das sie nicht fanden. Was aber kaum erwartet wurde, war die wenig sorgfältige Auswahl. Die bis zum Ueberdruss bekannte Thatsache, dass fast alle englischen v. Dyck-Portraits in alten Copien und Werkstattwiederholungen vorkommen, hätte die Veranstalter der Aus-

stellung zu scharfer Prüfung und Vergleichung der angebotenen Bilder mahnen sollen. Unter den 129 Gemälden auf der Ausstellung waren mindestens 30 sicher nicht von v. Dyck's Hand, 10 etwa nicht einmal nach ihm, sondern von anderer Herkunft.

Immerhin war die englische Periode glänzend genug und weit besser natürlich als in Antwerpen repräsentirt, da fast der gesammte Hochadel dem Beispiel der Königin gefolgt war und zu der Ausstellung beigesteuert hatte. Das Windsor-Schloss hatte nicht weniger als 6 Bilder hergegeben.

Nur fünf ausgezeichnete Schöpfungen der Genueser Zeit waren auf der Ausstellung. Ganz auffällig stachen sie durch gesunde Natürlichkeit bei aller Vornehmheit, durch individuelle Prägung und durch Kraft der Färbung hervor. Namentlich die lebensfrohe Südländerin, Capt. Holford's herrliche Principessa Balbi (No. 70) war — wenn auch nicht unter Larven die einzig fühlende Brust — so doch gewiss von stärkerem Pulsschlag und frischerer Eigenart als Alles ringsumher. Minder individuell ist die reizende, ganz in Weiss gekleidete Genueserin, die Marchesa Brignole-Sale (No. 62, Duke of Abercorn), die, hier wie auf der Antwerpener Ausstellung wohl das schönste Bild schlechthin im Decorationseffect war.

Zwei gute Männerbildnisse der Genueser Periode schmückten die Londoner Ausstellung. Das Portrait des Dogen Andrea Spinola (No. 47, Capt. Heywood-Lonsdale), von grandiosen Massen und starker Farbenwirkung, ein wenig beeinträchtigt durch die nicht ganz tadellose Erhaltung und dadurch, dass der Dargestellte einen recht gleichgiltigen Kopf hat. Das stolze Bild war früher im Besitze des Sir J. Hawley und gehört dem Capt. Heywood erst kurze Zeit.

Das von dem Earl of Hopetoun ausgestellte Bildniss eines jüngeren Mannes in Rüstung, der ebenfalls als ein Glied der Spinola-Familie bezeichnet wird (No. 60), scheint mir den besonderen Reiz der Genuesischen Kunst v. Dyck's noch kräftiger auszustrahlen als das Portrait des sitzenden Dogen; freilich ist die Malerei in besserem Zustand. Dass ein Spinola dargestellt sei, ist übrigens recht zweifelhaft. Die Galerie von Edinburgh besitzt ein Familienportrait von der Hand des v. Dyck, in dem derselbe Mann dargestellt ist. Nach dem Edinburgher Katalog ward das Familienportrait von dem Marchese Luigi Lomellini erworben und soll Glieder des Lomellini-Geschlechts darstellen.

Frische Arbeiten v. Dyck's in dem Stil, der durch Rubens' Vorbild wesentlich geprägt erscheint, waren nur ganz vereinzelt auf der Ausstellung, so etwa das Selbstbildniss aus dem Besitze des Duke of Grafton (No. 87), das Portrait einer jugendlichen Frau (No. 113, Earl of Denbigh), das herrliche Bildniss einer Mutter mit ihrem Kinde (No. 11, Earl Brownlow) und von biblischen Compositionen die gewaltige Gefangennahme Christi (No. 30, Ld. Methuen), wie die entsprechende noch frischere Skizze (No. 85, Sir Francis Cook).

Die Antwerpener Periode, die der italienischen Reise folgt, war

nicht minder schwach vertreten. In diese Zeit gehört etwa das tüchtige, wenn auch ungefällige Bildniss einer stehenden Frau, das Lawrie & Co. ausgestellt hatten (No. 107) und das etwas theatralische, mit Unrecht bezweifelte Feldherrnbildniss des Grafen von Nassau-Dillenburg (No. 51, Ld. Ashburton). Einige vortreffliche Schöpfungen, die etwa 1628 bis 1630 entstanden, auf der Grenze zwischen der niederländischen und der englischen Periode stehen, zeigen den Meister im vollen Besitze seines persönlichen Stils, so das Scaglia-Portrait (No. 66, Capt. Holford; in Antwerpen war auch die Copie des Antwerpener Museums ausgestellt), das relativ unbekannte, herrlich erhaltene, etwas mehr dem englischen Stil zugewandte Madonnenbild mit Scaglia als dem Donator und einer Gottesmutter, die Portraitzüge zeigt (No. 24, Lady Rothschild), dann das höchst merkwürdige, genrehaft aufgefasste, fast an Frans Hals erinnernde Bildniss Langlois', das vielleicht 1625 zu Paris entstanden ist (No. 122, W. Garnett), das wundervoll bewegte Künstlerbildniss (No. 7, Duke of Sutherland) und endlich das berühmte Arundel-Portrait, das ebenfalls dem Duke of Sutherland gehört (No. 2). Das zuletzt genannte Bildniss stellt den berühmten Gönner v. Dyck's dar, der die Uebersiedlung des Malers nach England wahrscheinlich gefördert hat.

Unter den guten Arbeiten der englischen Zeit — etwa 60 echte, eigenhändige Bilder der Periode waren auf der Ausstellung — standen die Windsor-Gemälde voran, wenngleich ihr vernachlässigter Zustand beklagt wurde. Die Entwickelung des Meisters in dem Jahrzehnt seiner englischen Thätigkeit war wohl zu studiren, zumal da einige der ausgestellten Bilder mit Jahreszahlen versehen waren, mehrere andere nach historischen Anhaltspunkten datirt werden konnten. Ohne Zweifel ging v. Dyck's Weg in diesem Jahrzehnt abwärts. Die Farbigkeit wird allmählich schwächer, die Individualisirung matter, die Zeichnung leerer. Am Ausgang stehen trübe und blutleere Gestalten. Zu Beginn der englischen Periode schuf v. Dyck ein so feuriges Gemälde wie den Arundel mit seinem Enkelkind (No. 58, Duke of Norfolk).

Mehrfach war der König vertreten, doch konnte nur die Halbfigur aus dem Besitze des Duke of Norfolk (No. 37) als Original gelten, wie unter den verschiedenen ausgestellten Portraits der Königin allein das Exemplar des Marquess of Lansdowne (No. 76) die Qualitäten einer eigenhändigen Arbeit v. Dyck's aufwies. Die königlichen Kinder erschienen in den beiden berühmten Gruppenbildern aus Windsor (von 1635 die Darstellung der drei Kinder, No. 69; von 1637 die nicht weniger schöne Darstellung der fünf Kinder, No. 55). Dem Stil nach aus etwa derselben Zeit stammt das gleichfalls aus Windsor eingesandte Doppelbildniss der zwei jungen Söhne des ersten Duke of Buckingham (No. 38). Mehrere gute und anscheinend originale Portraits des Lord Strafford, die von einander in der Composition abweichen, waren auf der Ausstellung beieinander (No. 63, Earl Fitzwilliam; No. 82, derselbe Besitzer; No. 100, Duke of Portland). Unter den Doppelbildnissen glänzte, wie in Antwerpen, das

dem Earl Spencer gehörige Portrait der beiden Grafen von Bristol und Bedford (No. 56), stark in der Färbung und rein erhalten. Von den reicheren Familienportraits erschien das von dem Earl of Clarendon ausgestellte Bild des Earl of Derby mit Gattin und Tochter (No. 81) sorgfältig durchgeführt, aber langweilig in der Anordnung, während die Darstellung der Buckingham-Familie gefällig und wirkungsvoll componirt ist (No. 95, Baron Arnold de Forest). Ziemlich vereinzelt als freie Composition im späten v. Dyck-Stil, fiel die Armida-Composition auf (No. 67, Duke of Newcastle). Die sehr gefällige, wie in Vorahnung des Louis XIV.-Stils geschaffene Darstellung von ausserordentlichem Umfange ist gewiss ganz eigenhändig von v. Dyck gemalt.

Friedländer.

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.

Die Photographie für Maler. J. Raphaels.

Darf sich der Maler der Photographie bedienen?

Preis M. 1,60 franko.

ED. LIESEGANG, Düsseldorf.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

Weltgeschichte

Von den ältesten Zeiten bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts

Ein Handbuch

von

Herman Schiller

Geheimer Oberschulrat und Universitätsprofessor a. D.

1) **Bandausgabe.** Vollständig in 4 Bänden, schönes großes 8°. Umfang des Bandes ca. 50 Bogen, 80—90 große Porträts und Karten. Preis des Bandes broschiert M. 8.—, geb. M. 10.—, vier Bände komplett broschiert M. 32.—, komplett geb. M. 40.—.

2) **Abteilungsausgabe.** Vollständig in 16 Abteilungen à M. 2.—, Preis komplett broschiert M. 32.—, geb. M. 40.—.

3) **Lieferungsausgabe.** 80 Lieferungen à 40 Pf.

Wer die angenehme Schreibweise des Herrn Verfassers kennt, die Gründlichkeit seines Wissens und die Unerschrockenheit seiner Meinungsäußerung hochschätzt, wird nicht daran zweifeln, daß „Schillers Weltgeschichte" sich bald einen Ehrenplatz in den Besitztümern der Familie erobert haben wird.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

INHALT.

Seite

Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo. Von *C. v. Fabriczy* . 85

Altes und Neues über die Brüder Eyck. Von *Karl Voll* 92

Ist der Bildercyklus „Ars moriendi" deutschen oder niederländischen Ursprungs? Von *August Schmarsow* 123

Beschreibendes Verzeichniss der Buchillustrationen Lucas van Leyden's. Von *Campbell Dodgson* 143

Litteraturbericht.

Robert Schmidt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Askanischen Fürstenhauses im ehemaligen Herzogthum Lauenburg. *Doris Schnittger-Schleswig* 154

Stanislao Fraschetti. Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo — con prefazione di Adolfo Venturi. *F. Malaguzzi* . . 157

Dr. Alfred Schröder. Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. *Oscar Freiherr Lochner von Hüttenbach* 163

Ausstellungen.

Die v. Dyck-Ausstellung in London, 31. Winter-Exhibition der Academy. *Friedländer* 168

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.